

**Autorkonturen**  
**Zur Signifikanz von minnelyrischer Überlieferungsvarianz**  
**in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift**

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Andrea Möckli

Angenommen im Frühjahrssemester 2019  
auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus  
Prof. Dr. Susanne Köbele (hauptverantwortliche Betreuungsperson)  
Prof Dr. Mireille Schnyder

Zürich, 2020

## **Vorwort**

Die vorliegende Arbeit wurde im Frühjahrssemester 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich als Dissertationsschrift angenommen. Für die Publikation wurde sie geringfügig überarbeitet.

Ich danke Frau Prof. Dr. Susanne Köbele, die als Erstbetreuerin entscheidenden Anteil an der Entstehung dieser Arbeit hatte. Ihre Hilfe bei der Ordnung meiner Ideen war unverzichtbar und dank der intensiven Diskussionen konnte ich meine Textbeobachtungen schärfen. Ebenso gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Mireille Schnyder für die Übernahme der Zweitbetreuung. Ihre Anregungen haben mir wiederholt den Blick für neue Aspekte eröffnet und mich ermuntert, etablierte Forschungsparadigmen zu hinterfragen. Ich danke ausserdem Frau Dr. Bettina Schöller, die den Beisitz der Promotionsprüfung übernahm und die mir darüber hinaus aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive wertvolle Impulse gab.

Weiter richtet sich mein Dank an M.A. Eva Locher und Dr. Lena Oetjens sowohl für die gemeinsame Organisation wissenschaftlicher Veranstaltungen als auch für unzählige fachliche und freundschaftlich geprägte Gespräche. Gleichfalls danke ich Dr. Julia Frick, M.A. Tim Huber und M. A. Damaris Leimgruber für die angenehme und arbeitsame Büroatmosphäre sowie die grossen und kleinen Hilfestellungen während meiner Dissertationszeit. Bei M.A. Yasmin Steimer bedanke ich mich für die Unterstützung bei der Korrektur dieser Arbeit.

Das Schreiben dieser Arbeit wäre mir indes nicht möglich gewesen ohne meine Familie und meine Freunde, für deren Liebe ich aus tiefstem Herzen dankbar bin.

# Inhaltsverzeichnis

I	Theoretische und methodische Vorüberlegungen .....	3
1	Problemstellung und Zielsetzung .....	3
2	Auswahl des Textcorpus.....	5
2.1	«sehr schön aber nicht genau» – die Kleine Heidelberger Liederhandschrift A .....	5
2.2	Parallelüberlieferungen: B, C, E und Bu.....	9
3	Historisch-hermeneutische Rekonstruktion von Autorcorpora .....	12
3.1	Früher vs. Hoher Sang? Minnesang im literaturhistorischen Prozess .....	12
3.2	Kohärenz im Minnesang .....	14
3.3	Überlieferungsvarianz und deren Signifikanz.....	15
3.4	Historische Autorbilder.....	17
3.5	Formaspekte und Gattungspoetik.....	19
3.6	Bemerkungen zur Primärtextpräsentation.....	20
4	Interpretationsräume: Textpoetik, Diskursivität und Textpragmatik .....	22
II	Textanalyse: Konturen ausgewählter Autorcorpora.....	28
1	Heinrich von Rugge: <Ein> Autor? – <Ein> Lied? .....	28
1.1	<i>Heinrich der Riche</i> und <i>Heinrich von Rucche</i> in A .....	29
1.1.1	Kohärenzstiftende Leitlexeme .....	30
1.1.2	Zwingende Kohärenz durch Tongleichheit?.....	38
1.1.3	Anschlusspotenziale durch Wortrekurrenz.....	42
1.2	Parallelüberlieferung der A-Lieder in B und C unter den Namen Heinrichs von Rugge und Reinmars des Alten.....	47
1.2.1	Veränderte Figurenkonstellationen als Folge von Wortvarianz .....	47
1.2.2	Gezielte Autor- oder Schreibereingriffe? .....	51
1.2.3	Minimalvarianz als Indiz für Überlieferungskonstanz .....	55
1.2.4	Die Rugge-Corpora in B und C .....	57
1.3	Fazit.....	60
2	Hartmann von Aue: Singen über den Sang .....	61
2.1	Hartmann von Aue in A .....	62
2.1.1	Mehrdeutige Sprecherkonstellation.....	62
2.1.2	Singen und Klagen als performative Widersprüchlichkeit.....	69
2.1.3	<i>(un)staete sîn</i> – das zwiegespaltene Ich.....	72
2.1.4	Poetologische Reflexion als Autorsignatur .....	77
2.2	Parallelüberlieferung der A-Lieder in B, C und E unter den Namen Hartmanns von Aue und Walthers von der Vogelweide .....	79
2.2.1	Tongleichheit als Zeugnis möglicher Autorinteraktion.....	79
2.2.2	Thematische Vorwegnahme durch Strophenumkehrung .....	85
2.2.3	Umperspektivierung: Die Kunst der (Selbstan-)Klage.....	89
2.2.4	Die Hartmann-Corpora in B und C.....	97
2.3	Fazit.....	99

3	Heinrich von Veldeke: (Ent-)Koppelung von <i>sene</i> und Minne.....	101
3.1	Heinrich von Veldeke in A .....	102
3.1.1	Uncodierung epischer Motive und ambivalente Minneentwürfe .....	103
3.1.2	Diskurs der (Minne-)Moral .....	106
3.1.3	Dialogisches Sprechen als Sehnsuchtsüberbrückung? .....	110
3.1.4	Prekäre Minneimagination .....	113
3.1.5	Prozessuale Minnezeitlichkeit .....	117
3.1.6	<i>blischaft</i> , weiblich perspektiviert.....	120
3.1.7	Rhetorik der <i>vrouwe</i> als Subjekt und Objekt.....	126
3.2	Parallelüberlieferung der A-Lieder in B und C unter den Namen Heinrichs von Veldeke und Dietmars von Aist .....	132
3.2.1	Verschobene Akzentuierungen und Minimaldifferenz.....	132
3.2.2	Strophenkombinatorik, Perspektivenreduzierung .....	135
3.2.3	Sprechaktvervielfältigung.....	138
3.2.4	Variierender Kontext als Gattungskonstituente.....	142
3.2.5	Die Veldeke-Corpora in B und C .....	147
3.3	Fazit.....	150
4	Albrecht von Johansdorf: Minne-Kreuzzugslyrik .....	152
4.1	Albrecht von Johansdorf in A .....	153
4.1.1	Minnedidaktisches Sprechen im Kreuzzugslied .....	153
4.1.2	Frauen- und Gottesminne als Dilemma? .....	159
4.1.3	Diskursive Verschiebung als Kontrastierung .....	162
4.2	Parallelüberlieferung des Johansdorf-A-Corpus in B und C .....	168
4.2.1	(K)ein Kreuzzugslied.....	168
4.2.2	Offene Diskurs- und Gattungsgrenzen .....	171
4.2.3	Die Johansdorf-Corpora in B und C .....	175
4.3	Fazit.....	177
5	Der Burggraf von Regensburg: Der frühe Sang am Rande? .....	179
5.1	Lose Kohärenz: Mehrstimmigkeit und das Spiel mit Zeit .....	180
5.2	Exkurs: Langzeilenstrophen in A.....	183
5.3	Status formaler Auffälligkeiten in A.....	190
5.4	Die Regensburg-Corpora in C und Bu.....	193
5.5	Fazit.....	200
III	Schlussfolgerungen und Ausblick .....	202
1	Überlieferungsvarianz als Interpretament .....	202
2	Tonübergreifende Zusammenhänge im Anhang a. Ausblick .....	214
	Bibliographie .....	223
	Primärtexte .....	223
	Nachschlagewerke.....	226
	Forschungsliteratur.....	226
	Abkürzungsverzeichnis .....	243
	Anhang .....	245

# I Theoretische und methodische Vorüberlegungen

## 1 Problemstellung und Zielsetzung

«Auf dem Rücken des Buchs steht: *Cantiones variarum rerum*. Dies ist eine Art Blumenlese, die 52 Gedichte von verschiedenen Verfassern enthält, deren Namen den 34 ersten vorgesetzt sind.»  
(ADELUNG, Nachrichten von altdutschen Gedichten)

So berichtet JOHANN CHRISTOPH ADELUNG von der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A),<sup>1</sup> die er Ende des 18. Jahrhunderts im Verbund mit anderen «litterarischen Schätzen der Vatikanischen Bibliothek zu Rom» vorfand und die einen «Theil der ehemaligen berühmten Heidelbergischen Bücher-Sammlung, der dort beynahe zweyhundert Jahre vergraben und völlig unbekannt und unbenutzt gelegen hat»,<sup>2</sup> darstellen.

Die Formulierung *Cantiones variarum rerum*, die heute nicht mehr auf dem Einband der Handschrift A sichtbar ist,<sup>3</sup> trifft als Hinweis auf heterogene Inhalte ein Charakteristikum der Handschrift: Versammelt wird – um in ADELUNGS Terminologie zu bleiben – ein bunter Strauss mittelhochdeutscher lyrischer Texte. Die Bezeichnung «Blumenlese» impliziert dabei neben dem Aspekt einer mehr oder weniger geschlossenen Sammlung auch eine «Aus-Lese», eine durch einen Schreiber oder Kompilator getroffene Auswahl aus einem umfassenderen Textangebot. Neben dieser Textsammlung der Handschrift A finden sich bekanntlich weitere Sammelhandschriften sowie Fragmente und die Streuüberlieferung der mittelhochdeutschen Minnelyrik. Aus der Diversität dieser je selektierenden Überlieferungsträger ergibt sich dasjenige Phänomen, das dieser Arbeit zugrunde liegt: Überlieferungsvarianz. Diese gilt es jedoch als generelle Gegebenheit mittelhochdeutscher Lyrik nicht einfach nur vorauszusetzen, sondern nach ihrer Signifikanz für die Textinterpretation – nach ihrem hermeneutischen Potenzial – zu befragen: nach Grenzen und Spielräumen ihrer Interpretierbarkeit, nach ihrer «Bedeutung» (zwischen den Polen Signifikanz/Relevanz).<sup>4</sup>

Als methodische Herausforderung erweisen sich dabei die spezifisch mittelalterlichen Bedingungen von Literaturproduktion und -rezeption sowie im Besonderen die in Bezug auf die Ursachen von Varianz herrschende Ungewissheit. Letztere lässt zwar keine abschliessende Antwort auf die heikle Frage nach der Intendiertheit von Varianten zu, doch hinfällig wird

---

<sup>1</sup> ADELUNG 1796, S. 87f..

<sup>2</sup> ADELUNG 1796, S. 5.

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch die wissenschaftliche Beschreibung der Handschrift MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 209.

<sup>4</sup> Zum Verhältnis von Überlieferung und editorischer Praxis, insbesondere hinsichtlich Fragen zum Umgang mit mittelalterlicher Autorschaft vgl. grundlegend STACKMANN 1994. Die sich aus Überlieferungsvarianz ergebenden Herausforderungen im Hinblick auf das Verhältnis von Autorschaft und Textdeutung bespricht auch HAUSMANN 2000 spezifisch für die Handschrift B.

eine Auseinandersetzung mit Überlieferungsunterschieden deswegen keinesfalls – im Gegenteil. Die Überlieferungsvarianz mittelalterlicher lyrischer Texte befeuerte stetig den Diskurs der Editionsphilologie als Theorie und Praxis und damit verbunden die Deutung der einzelnen Texte, im Spannungsfeld zwischen strikter Überlieferungsdokumentation (Lachmanns Diktum «recensere sine interpretatione») und kriterienbezogener Überlieferungsbeurteilung,<sup>5</sup> zwischen Textinterpretation und Textkonstitution. Eng geknüpft an editionsphilologische Diskussionen sind für die mittelalterliche Lyrik Fragen der Autorschaft: Wem wird ein Lied zugesprochen, wenn es in der divergenten Überlieferung unter mehreren Namen zu finden ist? Dieses intrikate Verhältnis von Überlieferung und Autorschaft wurde in der jüngeren Forschung in Bezug auf den Minnesang von CAROLIN SCHUCHERT (2010) zu Walther von der Vogelweide in A, von VERONIKA HASSEL (2018) zu Friedrich von Hausen, von ALEXANDER RUDOLPH (2018) zu Heinrich von Rugge und von SIMONE LEIDINGER (2019) zu Dietmar von Aist verhandelt. Allen diesen Dissertationen ist gemeinsam, dass sie neben lyrikspezifischen Fragen einen bestimmten Autor ins Zentrum ihrer Untersuchung rücken – und dies mit gutem Grund: Die Walther-, Hausen-, Rugge- und Dietmar-Überlieferungen bilden zahlreiche Problemstellen der mediävistischen Lyrikforschung ab, die von Strophenvarianz und Kohärenzunsicherheiten über Zuschreibungsdivergenz bis zu variablen Umfängen einzelner Handschriftencorpora reichen.

Ich versuche im Folgenden einen Beitrag zu diesem überlieferungszentrierten Diskurs zu leisten, indem ich die Signifikanz von Überlieferungsvarianz in minnelyrischen Texten in zweierlei Hinsicht untersuche: Ausgehend von Handschrift A fokussiere ich aufgrund eines zentralen historischen Ordnungsprinzips – der Notierung von Autornamen – einige ausgewählte Autorcorpora und versuche auf diese Weise eine Ergänzung zu der von SCHUCHERT, HASSEL, RUDOLPH und LEIDINGER gewählten, auf je einen Autor ausgerichteten Perspektive. Auf bisherigen Forschungsergebnissen aufbauend, erfolgt im Untersuchungsteil dieser Arbeit (Kap. II Textanalyse) in einem ersten Schritt die Interpretation der Autorcorpora, wobei die einzelnen Lieder innerhalb des jeweiligen Corpus und darüber hinaus mit den jeweils benachbarten Corpora und der Gesamtanlage der Handschrift A in Beziehung gesetzt werden. In einem zweiten Schritt gilt es, die Parallelüberlieferung der einzelnen Minnelieder in den Blick zu nehmen und die Fassungen einander gegenüberzustellen. Dieses zweistufige Verfahren dient dazu, unsere historische Distanz zu den mittelalterlichen Texten zu berücksichtigen und in diesem Bewusstsein eine vergleichende Perspektive zu eröffnen, wenngleich diese einem mittelalterlichen Rezipienten der handschriftlichen Überlieferung in den seltensten Fällen

---

<sup>5</sup> Vgl. zum Umgang verschiedener Editionstraditionen mit materialitätsbedingter Varianz zusammenfassend LÜDEKE 2003, S. 454–459.

möglich gewesen sein dürfte. Meine Deutung der Texte vermittelt also möglichst methodisch kontrolliert historische Autorbilder und versteht sich daher stets als Approximation an die mittelalterliche Rezeption, wobei ich den Schwerpunkt auf inhaltliche Aspekte lege und formale Faktoren punktuell bespreche. Die Autorcorpora fasse ich nicht als Programme auf, aus denen sich geschlossene, feste Autor-«Profile» ableiten liessen. Vielmehr sind je handschriftenbasierte Autor-«Konturen» mit fließenden Übergängen auszumachen, die im Vergleich gemeinsame Merkmalbündel aufweisen können.

Im Ganzen sind es drei historisch-poetologische Entwürfe, denen ich in der Untersuchung der Corpora gerecht werden möchte: der Anlage der Handschrift A, Autorkonturen und schliesslich Gattungsaspekten des Minnesangs. Es stehen folglich nicht einzelne Autoren und die Poetizität der ihnen zugeschriebenen Texte im Zentrum des Interesses, sondern corpusübergreifene Zusammenhänge, aus denen sich Überlegungen zur Konzeption einer Handschrift – hier A – ableiten lassen. Bevor ich bei der Untersuchung der Primärtexte die Aufmerksamkeit auf den Status von Überlieferungsvarianz lenke, soll in den folgenden Kapiteln das theoretische und methodische Gerüst, auf dem die Textinterpretation basiert, dargelegt werden.

## **2 Auswahl des Textcorpus**

Die beiden nachfolgenden Kapitel stellen eine Zusammenfassung der Erkenntnisse dar, die von der bisherigen Forschung in Bezug auf die für diese Arbeit massgebenden Handschriften gewonnen wurden. Ziel ist es, in gebotener Kürze einige produktionsseitige Voraussetzungen für die Untersuchung der Autorcorpora zu benennen, die in Bezug auf die historische Rezeptionssituation zu berücksichtigen sind.

### **2.1 «sehr schön aber nicht genau» – die Kleine Heidelberger Liederhandschrift A**

Grundlegend für das Verständnis der Struktur der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A) ist die zweiteilige Anlage: Der Grundstock A, auf den diese Arbeit fokussiert, wurde vermutlich Ende des 13. Jahrhunderts im Raum Elsass (evtl. in Strassburg) notiert, die Nachträge im Anhang (a) stammen aus dem frühen 14. Jahrhundert.<sup>6</sup> Die Handschrift ist von kleinem For-

---

<sup>6</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. «Heidelberger Liederhandschrift A». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 578, sowie HOLZNAGEL 1995b, S. 89. Auf die Schwierigkeiten der Datierung verweist auch SCHNEIDER 1987, S. 184–186, in ihrer Beschreibung der paläographischen Eigenheiten von A. So wirke die Textualis von A im Vergleich mit anderen, ähnlich datierenden Handschriften «altertümlich» (SCHNEIDER 1987, S. 184).

mat: Die Blattgrösse beträgt nur 18,5 x 13,4–13,5 cm, der Schriftspiegel ist noch kleiner.<sup>7</sup> Der Codex Manesse ist demgegenüber fast doppelt so gross (35 x 25 cm), noch kleiner als A ist hingegen B: Die Weingartner Liederhandschrift ist nur 15,3 x 11,4 cm gross.<sup>8</sup> Welche Folgerungen ergeben sich aber aufgrund der Grösse bezüglich der jeweiligen Sammelintention und des Gebrauchs der Handschrift? Zunächst einmal geben sie Zeugnis der Verschriftlichung einer mündlichen Sangeskultur, doch in welchem Kontext die Texte rezipiert wurden, bleibt gezwungenermassen im Dunkeln. Auch für A lässt sich über den Auftraggeber dieser Handschrift letzten Endes nur spekulieren.<sup>9</sup> Ebenso ist die Frage, für welchen Rezipientenkreis A zusammengestellt wurde, kaum zu beantworten.

Wenngleich Informationen zum konkreten Gebrauch fehlen, können anhand des Layouts doch zumindest einige Rückschlüsse zu den Aspekten, die bei der Niederschrift eine Rolle gespielt haben, gezogen werden. Strukturierende, ordnungsgebende Elemente sind im Grundstock A die Autornamen, die farbigen Initialen<sup>10</sup> und, wo nicht durch das Zurechtschneiden der Blätter verloren gegangen, die nachträglich hinzugekommenen Paragraphenzeichen zur Markierung einzelner Töne.<sup>11</sup> Grundsätzlich zeugt diese Orientierung an der formalen Seite der lyrischen Texte von einem Bewusstsein für die Gemachtheit der Lieder und Sprüche, wenngleich Verse oder Strophen weder in A noch in a abgesetzt sind. Im Anhang a fehlen zudem die Autornamen und die Initialen sind teilweise vorgezeichnet, aber nicht farbig ausgestaltet. Gegenüber den Handschriften B und C fehlen in A (Autor-)Illustrationen.<sup>12</sup> Doch nicht nur deshalb haftete A bereits in den ersten Jahren der sich intensivierenden Beschäftigung der Philologie mit mittelalterlichen volkssprachlichen Liederhandschriften ein Ruf der Minderwertigkeit an, wie schon der folgende Kommentar KARL LACHMANNs zeigt: «A. die heidelbergische handschrift n. 357 [...] ist unstreitig im dreizehnten jahrhundert sehr schön aber nicht genau geschrieben.»<sup>13</sup> Vor allem hinsichtlich der Namenszuschreibung variiert A gegenüber B und C tatsächlich stark.<sup>14</sup> Doch statt diese Abweichung von A gegenüber B und

---

<sup>7</sup> Die Angabe der Grösse von A ist übernommen aus HOLZNAGEL 1995b, S. 89.

<sup>8</sup> Die Angabe der Grösse von B ist übernommen aus HOLZNAGEL 1995b, S. 122 und S. 141.

<sup>9</sup> Die Vermutung, dass es sich bei dem Auftraggeber um einen geistlichen Würdenträger handelte, erklärt HOLZNAGEL (1995b, S. 91) für nicht zwingend und schliesst damit an SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik an, der die weniger prunkvolle Ausstattung der Handschrift auch als Hinweis auf einen «weniger prominenten Dichtungsliebhaber» (S. 5f.) deutet.

<sup>10</sup> Der Grad der Ausgestaltung der Initialen kann allerdings nur als Markierung des Strophen-, nicht aber des Liedbeginns gelten. Die Initialen am linken Rand des Textes sind aufgrund des vorhandenen Platzes mehrheitlich ausgeschmückt, korrespondieren jedoch nicht immer mit dem Anfang eines neuen Tons.

<sup>11</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 89–91, und SCHUCHERT 2010, S. 30–32.

<sup>12</sup> Der Begriff «Autorillustration» ist abzugrenzen von «Autorbild». Ersterer meint die in B und C einleitenden Darstellungen, die jeweils mit einem Autornamen überschrieben sind. «Autorbild» zielt hingegen auf die durch die Texte evozierte Autorkontur. Vgl. zur Beziehung von Autorillustration und Text PETERS 2000 und PETERS 2001.

<sup>13</sup> LACHMANN 1827, S. IV.

<sup>14</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. «Heidelberger Liederhandschrift A». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 578.



C als Defizit einzustufen (wie im Laufe der Lyrikforschung teilweise geschehen), sind die Zuschreibungen meines Erachtens vorerst ohne vorschnelle Wertungen als ein Ordnungskriterium neben anderen zu behandeln.

Auffallend ist hinsichtlich der Anordnung der Autorcorpora die Reihung nach zeitgenössischem Dichterrang und -ansehen und nicht nach sozialem Stand wie in B und C.<sup>15</sup> Diese Anordnung kann als Hinweis auf ein spezifisch literarästhetisches Interesse des A-Schreibers gedeutet werden, wie dies auch FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL vermutet:

«A eröffnet ihre Sammlung von Liedern ostentativ mit den Werken der bedeutendsten Lyriker Reinmar und Walther von der Vogelweide, deren Bekanntheit sich ausser in der allgemein guten Überlieferungslage darin äussert, dass sie mehrfach namentlich bei späteren Lyrikern und Epikern erwähnt wurden.»<sup>16</sup>

Dieser Überlegung wird im Untersuchungskapitel <Textanalyse: Konturen ausgewählter Autorcorpora> Rechnung getragen, indem wiederholt nach den Bezügen zwischen dem jeweils untersuchten Corpus und den beiden Corpora Reinmars des Alten und Walthers von der Vogelweide, die einen «literarische[n] Schwerpunkt»<sup>17</sup> der Handschrift bilden, gefragt wird.

Bei der Gruppierung der Corpora folge ich GISELA KORNRUMPFs und HOLZNAGELS Vorschlag einer Zweiteilung (Corpora 1–6/7 und Corpora 7/8–34) des Grundstocks.<sup>18</sup> Der erste Teil umfasst die Autoren Reinmar der Alte, Reinmar der Fiedeler, Reinmar der Junge, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Morungen, Ulrich von Singenberg und evtl. Rubin.<sup>19</sup> Die Zusammenstellung dieser Autoren lässt sich einerseits mit Namensähnlichkeit (Reinmar der Alte, Reinmar der Fiedeler und Reinmar der Junge) sowie intertextuellen Bezügen Morungens, Singenbergs und Rubins zu Reinmar dem Alten und Walther erklären.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift A>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 580. Freilich spielen in B und C weitere Aspekte eine Rolle (vgl. Kap. I 2.2).

<sup>16</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 92. Die Orientierung am Bekanntheitsgrad sei ein, so HOLZNAGEL (1995b, S. 93), auch in provençalischen und italienischen Handschriften anzutreffendes Ordnungsprinzip. Für die erste Lage in A (Reinmar der Alte bis und mit Rudolf von Rotenburg) hält SCHUCHERT (2010, S. 126–139) ausserdem fest, dass offenbar ein Kanon bekannter Sänger versammelt wurde.

<sup>17</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 92. HOLZNAGEL bezieht diese Bezeichnung ausserdem auf das Ulrich von Singenberg-Corpus, das an sechster Stelle steht und ebenfalls auffallend umfangreich ist.

<sup>18</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift A>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 580–581, sowie HOLZNAGEL 1995b, S. 106–110. Bei HOLZNAGEL (1995b, S. 102–106) sind ausserdem die Gruppierungsvorschläge von MARGARETE REGENDANZ (1912) und WALTER BLANK (1972) genannt, die für den Grundstock drei resp. vier Abteilungen annehmen.

<sup>19</sup> Für die Nachbarschaft des Reinmar der Fiedeler- und des Reinmar der Junge-Corpus vermutet HUGO KUHN (1980, S. 93) die Namensähnlichkeit mit Reinmar dem Alten. Zu Rubins Position gibt HOLZNAGEL (1995b, S. 106) zu bedenken, dass die Anschlussmöglichkeiten des Rubin-Corpus in A an Reinmar und vor allem Walther nicht so deutlich seien wie beispielsweise bei Ulrich von Singenberg.

<sup>20</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift A>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 580, und daran anschliessend zu Morungen, Singenberg und Rubin SCHUCHERT 2010, S. 136f.

Mehr Rätsel gibt die Zusammenstellung des zweiten Teils von A (Corpora 7/8–34) auf. Für die Vorgeschichte dieses zweiten Teils lassen sich nach HOLZNAGEL drei verschiedene Aufzeichnungstypen festmachen: «1. kleine Einzelsammlungen mit Minnesang unter nachweisbaren Autornamen, 2. eine Sammelüberlieferung von Minneliedern ohne die Kombination von Autor- und Corpusprinzip, 3. thematisch geordnete Sammelüberlieferung von Sangspruchlyrik.»<sup>21</sup> Nicht nur die Autornamen sind also für die Anordnung der Texte massgebend, sondern auch andere Faktoren, so beispielsweise das Zusammenstellen von «formal sich gleichende[n] Töne[n]»<sup>22</sup> oder das Concatenatio-Prinzip,<sup>23</sup> das Wortbeziehungen in aufeinanderfolgenden Liedern als ordnungsstiftend annimmt. Diese verschiedenen Ordnungsprinzipien müssen jedoch nicht als Gegensätze gesehen werden, sondern können nebeneinander bestanden haben.<sup>24</sup> Dies gilt freilich nicht nur für A, sondern für die Anordnung von Texten in Sammelhandschriften überhaupt. Für A ist im Vergleich mit B und C aber noch ein zweiter Aspekt bemerkenswert:

«Lässt man einmal die Namen beiseite, bei denen unklar ist, ob sich hinter ihnen überhaupt ein Autor verbirgt (Niune, Gedrut, Spervogel, Der Junge Spervogel), und zählt man auch die Mehrfachnennungen nicht, so überliefert die Handschrift A neben Reinmar und Walther 25 Dichter, von denen nach den gängigen Einschätzungen der Minnesangforschung 18 zu Lebzeiten Reinmars und Walthers oder sogar noch später gedichtet haben [...]. Aus der Zeit vor Walther und Reinmar stammen hingegen nur sechs Autoren.»<sup>25</sup>

Der <vor-reinmarsche/-walthersche> Minnesang erhält also in A weniger Raum als in B oder C. Da A jedoch als die älteste der drei grossen Liedersammelhandschriften gilt und wie bereits erwähnt vermutlich (unter anderem) ein literarästhetisches Sammel- und <Kanon>-orientiertes Anordnungsinteresse bestand, drängt sich die Frage auf, welche Stellung der reduzierte <vor-reinmarsche/-walthersche> Minnesang in A hat. Auf dieser historisch-hermeneutischen Problematik gründet die Auswahl der zu untersuchenden Corpora in dieser Arbeit, die da sind: Heinrich von Rugge (resp. *Heinrich der Riche/Heinrich von Rucche*), Hartmann von

<sup>21</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 108. Unter 1. fasst HOLZNAGEL (1995b, S. 108) kleinere Corpora, die den grösseren im ersten Teil in Bezug auf ihre Anlage ähneln, aber weniger umfangreich sind. In die zweite Kategorie fallen die Corpora unter dem Namen Niunes, Gedruts und Leutholds von Seven, die als <Sammelautoren> gelten, denen aufgrund vieler Zuschreibungsdivergenzen kein originäres Œuvre zugestanden wird (vgl. (HOLZNAGEL 1995b, S. 108f.). Ein ähnliches Problem liegt bei der dritten Kategorie vor: Dazu zählt HOLZNAGEL (1995b, S. 109f.) die beiden Spervogel-Corpora, die ebenfalls Zuschreibungsdivergenzen aufweisen.

<sup>22</sup> TOUBER 1966, S. 194. Vgl. zur Anordnung nach Tönen auch KORNRUMPF 2008a, S. 60–66, die darlegt, dass sich für das Corpus Walthers von der Vogelweide in C die Zusammenstellung aus verschiedenen Quellen nachvollziehen lässt. Der Kompilator war darum bemüht, «Liedstrophen oder Sangsprüche gleichen Tons, die er unter einem Autornamen in verschiedenen Quellen oder verstreut in ein und derselben Quelle vorfand, im jeweiligen Corpus an einem Ort zu vereinen» (KORNRUMPF 2008a, S. 60).

<sup>23</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 262–268.

<sup>24</sup> Vgl. SEIDEL 1999, S. 140.

<sup>25</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 95f.

Aue, Heinrich von Veldeke, Albrecht von Johansdorf und der Burggraf von Regensburg. Mit-einzubeziehen wäre aufgrund der zeitlichen Verortung neben den genannten Corpora auch dasjenige unter dem Namen Heinrichs von Morungen. Allerdings gehört Morungen zu den überaus reich beforschten, nach vielen Seiten hin bereits gut erschlossenen Autoren. Zudem steht das Morungen-Corpus wie oben erwähnt im ersten Teil des A-Grundstocks nach dem Walther von der Vogelweide-Corpus an fünfter Stelle und zählt somit nicht zum zweiten Teil des Grundstocks, dessen Zusammensetzung von der Forschung noch nicht ausgeschöpft ist und die ich daher in der vorliegenden Untersuchung fokussiere.

In zweierlei Hinsicht ist mit dieser Auswahl ausserdem die vergleichsheuristische Kontrolle gewährleistet: Zum einen lassen sich die Autorcorpora innerhalb einer Handschrift zueinander in Beziehung setzen, sodass Aussagen zur Anlage dieser Handschrift gemacht werden können. Zum anderen findet sich für die fünf Autoren zumindest für einen Teil der Texte aus A eine Parallelüberlieferung in wenigstens einer weiteren (Lieder-)Handschrift, wodurch ein Vergleich der Liedfassungen sowie ansatzweise der einzelnen Autorcorpora und der Handschriftenanlagen möglich wird. Die für diese Arbeit relevanten Handschriften werden im folgenden Kapitel kurz vorgestellt.

## **2.2 Parallelüberlieferungen: B, C, E und Bu**

Die Weingartner Liederhandschrift (B), anfangs des 14. Jahrhunderts vermutlich in Konstanz entstanden und von mehreren Schreibern verfasst,<sup>26</sup> beinhaltet vor allem Minnelieder, aber auch Minnereden. Der Minnesang-Teil von B umfasst 30 Corpora, wobei der inhaltliche Schwerpunkt der Corpora 1–25 auf Liedern der Hohen Minne und Kreuzliedern liegt.<sup>27</sup> Für diesen Teil der Handschrift sind einerseits ein ständisches Anordnungsprinzip mit Autorillustrationen auf der Corpusebene,<sup>28</sup> andererseits Initialen auf der Strophenebene als grundlegende strukturierende Elemente zu nennen. Über die Gliederung mehrerer Strophen zu Liedern lässt sich jedoch aus rein paläographischer Sicht keine Aussage mehr machen, denn von gegebenenfalls verlorenen Paragraphenzeichen ist aufgrund der vermuteten Seitenbeschneidung nichts mehr zu sehen.<sup>29</sup>

Zur zeitlichen Gewichtung ist zu sagen, dass «neben dem klassischen der frühe und insbesondere der romanisch beeinflusste Minnesang den größten Anteil am Repertoire von B [hat] (dreizehn B-Sänger sind in A gar nicht mit Namen vertreten, andere nicht mit ihren daktyli-

---

<sup>26</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. «Weingartner Liederhandschrift». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 809f.

<sup>27</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. «Weingartner Liederhandschrift». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 810.

<sup>28</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 130f.

<sup>29</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. «Weingartner Liederhandschrift». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 810.

schen Liedern).»<sup>30</sup> Somit könnte B zumindest in gewissem Masse als Gegenstück von A bezeichnet werden, da A wie erwähnt dem <vor-reinmarschen/-waltherschen> Minnesang weniger Raum gibt.<sup>31</sup> Weiter fallen hinsichtlich der inhaltlichen Konzeption von B die die Handschrift abschliessenden Minnereden ins Auge. Diese deutet JACOB KLINGNER «als Ergänzung weiterer Texte mit Minnethema», als «kontrapunktische[s] Nebeneinander»: «Die Überlieferungsgemeinschaft von Minnesang und Minnerede in der Weingartner Liederhandschrift zeigt, dass Minnesang und Minnerede in gemeinsamem Grund wurzeln, als zwei Spielarten des Redens über die Liebe».<sup>32</sup> Dieser zweite Abschnitt der Handschrift zeigt ausserdem, dass die Minnelieder in B zu Teilen zwar mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die gleiche Quelle, die auch C zugrunde liegt, zurückzuführen sind, die Schreiber beider Handschriften sich aber weiterer, unterschiedlicher Quellen bedienten.<sup>33</sup>

Die dritte zu erwähnende Handschrift, die als <Codex Manesse> bekannte Grosse Heidelberger Liederhandschrift (C), entstand in Zürich und wie B ebenfalls vermutlich anfangs des 14. Jahrhunderts.<sup>34</sup> Mit etwa 5240 Strophen (Grundstock: 110 Corpora; mehrere Nachträge: 30 Corpora)<sup>35</sup> ist sie die quantitativ umfassendste Liederhandschrift des deutschsprachigen Raums. Wiederum sind Autorillustrationen ordnungstiftend und ein ständisches Prinzip herrscht zumindest am Anfang des Grundstocks vor.<sup>36</sup> Wechselnde Initialenfarben dienen der Markierung von Liedeinheiten. Entsprechend dem grossen Textumfang enthält C das breiteste Spektrum an lyrischen Inhalten. Als «Sammelbecken aller ihr erreichbaren schriftlichen Traditionen»<sup>37</sup> bezeichnet, finden sich in C «Minnesang, Sangspruch, Leich, didaktische und religiöse Literatur in Strophen.»<sup>38</sup> Zudem ist in C eine «Durchmischung der Liedtypen»,<sup>39</sup> bezogen auf den Minnesang, teilweise über diese Gattungsgrenzen hinaus festzustellen.

Als vierte Handschrift ist das <Hausbuch des Michael de Leone> (E), entstanden Mitte des 14. Jahrhunderts in Würzburg,<sup>40</sup> zu nennen. Die Handschrift versammelt im Gegensatz zu A und C nicht nur Lyrik oder bezieht wie B weitere Texte zur Minnethematik ein,<sup>41</sup> sondern

<sup>30</sup> KORNRUMPF: Art. <Weingartner Liederhandschrift>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 811.

<sup>31</sup> In diesem Sinne auch HOLZNAGEL 199b, S. 128f.

<sup>32</sup> KLINGNER 2013, S. 275, 284.

<sup>33</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Weingartner Liederhandschrift>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 814.

<sup>34</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 141.

<sup>35</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift C>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 588.

<sup>36</sup> Auch die Orientierung an einem Gattungsprinzip ist teilweise festzustellen, sie ist aber dem Autorprinzip untergeordnet (vgl. KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift C>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 [1981], Sp. 591–593).

<sup>37</sup> KORNRUMPF: Art. <Heidelberger Liederhandschrift C>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 585.

<sup>38</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 142. Vgl. für detailliertere Ausführungen zu C HOLZNAGEL 1995b, S. 186–192.

<sup>39</sup> KLINGNER 2013, S. 285.

<sup>40</sup> Vgl. KORNRUMPF: Art. <Michael de Leone>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6 (1987), Sp. 491.

<sup>41</sup> Deshalb ist die Bezeichnung <Würzburger Liederhandschrift> nicht ganz zutreffend. Vgl. zum von A, B und C abweichenden Sammelprinzip von E KORNRUMPF: Art. <Michael de Leone>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6 (1987), Sp. 499–501, und besonders im Hinblick auf das Walther-Corpus SCHUCHERT 2010, S. 123–126. Auffallend ist

enthält deutsche und lateinische Texte «vor allem moralischen und sachlichen Inhalts», wobei die «literarische[n] Texte [...] einem regionalen Interesse»<sup>42</sup> folgen. In minnelyrischer Hinsicht ist – besonders mit Blick auf die Anlage von A – bemerkenswert, dass einzig Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide vertreten sind. Diese Abteilung der Handschrift

«setzt zur Gliederung systematisch ein ganzes Set von Layoutelementen ein: (1.) sich wiederholende Liedüberschriften, die den Dichter nennen, (2.) abgestufte Initialengrößen. Innerhalb von Liedern werden (3.) Strophen nicht abgesetzt; die Lieder sind außerdem (4.) noch arabisch durchnummeriert.»<sup>43</sup>

Neben der Form der Texte ist es also zum wiederholten Mal die Grösse «Autor»<sup>44</sup>, die somit als massgebliches Strukturelement der Handschriften A, B, C und E gelten kann. Die fragmentarisch überlieferte Budapester Handschrift (Budapester Fragment, Bu), auf die ich in Kap. II 5 näher eingehe, bestätigt diesen Befund: Die wenigen auf uns gekommenen Blätter überliefern drei Autorillustrationen<sup>45</sup> und verweisen damit auf den hohen Stellenwert des Autors bei der Sammlung und Anordnung der minnelyrischen Texte auch in dieser Handschrift, die auf das Ende des 13. Jahrhunderts datiert wird.<sup>46</sup>

Dieser kurze Überblick macht deutlich, dass alle in dieser Arbeit relevanten Handschriften zwar eine unterschiedliche Grundkonzeption aufweisen und darum vermutlich auch verschieden rezipiert wurden, aber zugleich einige Ordnungsprinzipien wie Autornamen bzw. auch Autor-Renommee und formal-metrische Entitäten (Strophen bzw. Lieder) übergreifend zum Einsatz kommen. Auffällig ist für die drei Sammelhandschriften A, B und C überdies die unterschiedliche Gewichtung von verschiedenen Phasen des Minnesangs. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt für weitere Überlegungen.

---

an dieser Handschrift ausserdem, dass sie Reinmar und Walther in einen engen Zusammenhang stellt. Dies tut das Münstersche Fragment (Z) ebenfalls (vgl. zu Z in aller Kürze CORMEAU/BEIN Walther S. XLIV–XLV). Bezüglich der Anlage von A ist diese Parallele trotz aller Verschiedenheit bemerkenswert und ein Hinweis auf die bereits im Mittelalter wahrgenommene Verbindung der beiden Autoren.

<sup>42</sup> CORMEAU/BEIN Walther, S. XXXII.

<sup>43</sup> GLAUCH/KRAGL 2019, S. 63.

<sup>44</sup> Die Kategorie «Autor» gilt ja als zentrale (Interpretations-)Grösse in der Hermeneutik überhaupt: «Der Rückgriff auf den Autor erweist sich dort als notwendig, wo erstens die Historizität und zweitens die Normkonformität literarischer Artefakte im hermeneutischen Prozess eine Rolle spielen. [...] Die Autorschaft dient [...] der raum-zeitlichen Fixierung der Bedeutungskonstitution und der Ausgrenzung historisch unplausibler Interpretationen; die Bezugnahme auf den empirischen Texturheber dient der historischen Fixierung eines Textes» (SPOERHASE 2012, 6f.). Die zeitliche Fixierung der mittelalterlichen Texte stellt allerdings bekanntlich ein intrikates Problem für den Umgang mit mittelalterlicher Literatur dar. Gerade für die Sammelhandschriften muss dies im Besonderen gelten. Zum Verhältnis von mittelalterlicher Autorschaft und Überlieferung siehe grundlegende WACHINGER 1991, STACKMANN 1998 und MÜLLER, J.-D. 1999.

<sup>45</sup> Vgl. für eine detaillierte Beschreibung VIZKELETY/WIRTH 1985.

<sup>46</sup> Vgl. VIZKELETY 1988, 389.

### 3 Historisch-hermeneutische Rekonstruktion von Autorcorpora

#### 3.1 Früher vs. Hoher Sang? Minnesang im literaturhistorischen Prozess

Die wissenschaftlichen Beschreibungen und Untersuchungen der Gesamtkonzeption der drei Liederhandschriften A, B und C basieren wie oben erwähnt neben inhaltlichen Aspekten auf einer zeitlichen Gliederung des Minnesangs. Indes handelt es sich bei diesen Einteilungen in Epochen um nachträgliche «Konstrukte».<sup>47</sup> Die Schwierigkeit, literarische Phasen eindeutig voneinander abzugrenzen, ist hinlänglich bekannt: Wann «beginnt» der Hohe Sang? Mit Reinmar dem Alten oder schon früher? Dass diese Fragen kaum an einem Fixpunkt festzumachen sind, sondern fließende Übergänge, betreffend Form und Inhalt, angenommen werden müssen,<sup>48</sup> ist Forschungskonsens, wenngleich unterschiedliche Meinungen zu einer epochalen Einteilung bestehen bleiben. Anschliessen lässt sich nach wie vor – im Sinne einer provisorischen Geltung der Epochisierung – an die Einteilung GÜNTHER SCHWEIKLES. Anhand eines Kriterienbündels ergibt sich die Einteilung nach Phasen,<sup>49</sup> wobei die folgenden für diese Arbeit relevant sind: die Frühphase des donauländischen Minnesangs (1150/60–1170), die erste «Hochphase» des sog. rheinischen Minnesangs (ca. 1170–1190/1200), die zweite «Hochphase» (1190–1210/20) sowie «Höhepunkt» und «Überwindung» (1190–1230). Die mit diesen Bezeichnungen einhergehenden Wertimplikationen sind freilich kritisch zu sehen, denn Begriffe wie «Hochphase» oder «Höhepunkt» suggerieren eine zunehmende Steigerung von Textästhetik und Komplexität. Dabei handelt es sich aber um ein Forschungskonstrukt, das auf bestimmten Kohärenzvorstellungen beruht, die «in eminentem Maß mit ästhetischen Präsuppositionen sowie zeithistorischen Interessen verbunden sind und somit epistemologisch extremer historischer Varianz unterliegen», wie neulich ANNETTE GEROK-REITER in Bezug auf das Verhältnis von sogenannt «frühem» und «hohem» Sang darlegte.<sup>50</sup> Die Unterscheidung zwischen den einzelnen Phasen verstehe ich in diesem Sinne als Behelf bei der Beschreibung inhaltlicher und formaler Differenzen. Bei den im Folgenden genannten Unterscheidungsmerkmalen zwischen frühem und hohem Minnsang handelt es sich somit immer um Tendenzen, nicht um eine strikt dichotome Abgrenzung.

Üblicherweise wird als wichtiger Faktor die Strophenform angeführt: Während in der ersten Phase des Minnesangs Einzelstrophigkeit und die Langzeilenstrophe vorherrschen, überwiegen im «hohen» Sang die Mehrstrophigkeit und die Stollenstrophe. Ein weiteres Differen-

---

<sup>47</sup> TITZMANN: Art. «Epoche». In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 2 (2000), S. 477. Vgl. zum Spannungsverhältnis von Altem und Neuem als «funktionale Relationen» KÖBELE 2018, S. 429, sowie weiter S. 430–432.

<sup>48</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995b, S. 81.

<sup>49</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995b, S. 84–95, sowie SCHNELL 2012, S. 36.

<sup>50</sup> Vgl. GEROK-REITER 2019, S. 25–32, Zitat S. 27.

zierungsmerkmal ist die Figur der *frouwe*, die mehr und mehr zur unerreichbaren Minneherrin stilisiert wird. Der Mann hingegen tritt vermehrt in der Rolle des erfolglosen und darum klagenden Werbers auf. Zu welchem Zeitpunkt die Trobador-/Trouvère-Lyrik die deutsche Lyrik beeinflusste, wird von der Forschung unterschiedlich beurteilt.<sup>51</sup> Einigkeit herrscht jedoch dahingehend, dass sich nicht alle Autoren in gleicher Intensität an der Romania orientierten. Dies lässt sich, ohne den Einzeluntersuchungen vorgreifen zu wollen, auch anhand der in dieser Arbeit untersuchten Corpora beobachten: Nicht für alle Autoren lassen sich im selben Masse Berührungspunkte mit der romanischen Dichtung ausmachen.

In der mediävistischen Forschung stellt die zeitliche Einteilung des Minnesangs in Früh-, Hoch- und Spätphase trotz unterschiedlicher Beurteilung derselben wie erwähnt einen wichtigen Orientierungspunkt für die Einordnung eines Autors in eine Handschrift dar, wie sich auch an KORNRUMPFs Bemerkung ablesen lässt: «Der zeitliche Schwerpunkt ist in A/\*AC gegenüber B/\*BC von «Minnesangs Frühling» zur frühen «Nachklassik» hin verlagert.»<sup>52</sup> Daraus könnte für A gefolgert werden, dass die «frühen» Autoren vom A-Kompilator weniger geschätzt wurden, doch dieses Argument liesse zu viele weitere, die Überlieferung beeinflussende Faktoren ausser Acht resp. würde die Wirkungszeit der Autoren, die ja oftmals ungesichert bleiben muss, zu stark gewichten. Wenn in der folgenden Untersuchung der Texte also wiederholt nach dem Verhältnis der Corpora des zweitens Teils (Corpora 7/8–34) zueinander und zum ersten Teil (Corpora 1–6/7) gefragt wird, geschieht dies vor dem Hintergrund sowohl literarästhetischer als auch -chronologischer Fragestellungen.<sup>53</sup> Der Status dieser Bezüge kann in zweierlei Hinsicht (d.h. produktions- und rezeptionsseitig) verstanden werden: erstens als Umformungen und Bearbeitungen, als intendierte Bezüge der Autoren (sofern dies zeitlich möglich ist),<sup>54</sup> und zweitens als durch die Rezeption hergestellte Beziehungen der Corpora untereinander, wobei wiederum zwischen Rezeptionsvorgängen der Handschriften-

<sup>51</sup> Vgl. u.a. SCHNELL 2012, S. 25–28 zusammenfassend zum Forschungsstand und ZOTZ 2005 zu einzelnen Liedern im Detail. Für SCHNELL (2012, S. 32f.) überwiegen die Argumente, dass der Kontakt der romanischen und deutschen Lyrik nicht nur punktuell, sondern über längere Zeit hinweg stattfand. Ausserdem macht SCHNELL (2012, S. 35–52) deutlich, dass nicht alle Elemente aus der romanischen Lyrik – hinsichtlich der Aspekte Lied- und Strophenformen, Dichtungstheorie und Autorstatus, Gattungen, Funktionen, Frauenbild(er), Liebeskonzept(e), Motive – Eingang in den Minnesang fanden, sondern dass beide Sprachräume je unterschiedliche Schwerpunkte setzten. RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG (2012) benennt die Übernahme der Kanzonenform als «Aktualisierung» (S. 183). Zudem «können prägnante einzelne Motive aus der romanischen Lyrik in deutsche Minnelieder integriert und sinnstiftend (um)funktionalisiert worden sein» (BAUSCHKE-HARTUNG 2012, S. 186).

<sup>52</sup> KORNRUMPF: Art. «Heidelberger Liederhandschrift A». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 580, vgl. auch HOLZNAGEL 1995b, S. 95.

<sup>53</sup> Dass die Entstehungszeit der Texte für die mittelalterlichen Kompilatoren nicht das zentrale Beurteilungskriterium war, zeigen die in Kap. I 2.1 und 2.2 angeführten Ordnungsprinzipien der Handschriften: Keine Handschrift ordnet nach «früherem» oder «späterem» Minnesang.

<sup>54</sup> BAUSCHKE-HARTUNG (1999) zeigt für Walther und Reinmar, dass solche Bezüge vielschichtig sind: Sie reichen von der «konkrete[n] Parodie» (S. 255) über «parodistische Tendenz» (S. 256) hin zu «einfachen Responsionen» (S. 257).

komposition und denen sekundärer ›Lektüre‹ zu unterscheiden ist. Das Erkennen von textuellen Interferenzen verweist damit zugleich auf eine weitere Fragestellung, die alle Phasen des Minnesangs betrifft; nämlich auf das Problem der Kohärenz mittelhochdeutscher lyrischer Texte und die Herausforderung, wie diese sich mit der zeitlichen Distanz (re-)konstruieren lässt.

### 3.2 Kohärenz im Minnesang

Den in Kap. I 2.1 und 2.2 genannten Handschriften ist eines gemeinsam: das Sammeln von Texten mit einem bestimmten Interesse, das heisst das kriteriengebundene Zusammenstellen einzelner Texte oder Textteile zu grösseren, in irgendeiner Weise miteinander verbundenen Einheiten (Verse zu Strophen, Strophen zu Liedern, mehrere Lieder zu Autorcopora). Dass die Bildung solcher Einheiten kein rein modernes Konstrukt ist, wird in den mittelalterlichen Texten selbst deutlich, indem bereits dort wiederholt auf die kunstvolle Gemachtheit und Gefügtheit von Texten verwiesen wird.<sup>55</sup> Herausfordernd bei der Frage nach der Zusammengehörigkeit einzelner Textteile ist indes das Kohärenzverständnis, auf dem mittelalterliche lyrische Texte basieren und das von heutigen Vorstellungen abweichen kann.<sup>56</sup> Vermeintliche Inkohärenz (als Kommunikations- und Traditionsbruch oftmals mit Abweichungen von dem ›Üblichen‹ – was auch immer dies sei – gleichgesetzt) wird dann zum heiklen Kriterium beispielsweise für oder gegen die Echtheit von Strophen innerhalb eines Autorœuvres.

Welche historisch variablen kohärenzstiftenden, vers-, strophen- und liedübergreifenden Elemente lassen sich also im Minnesang ausmachen und wie könnten diese Elemente zu Mustern geordnet werden? Inwiefern kann von einem ›kohärenten‹ lyrischen Text die Rede sein? Im Folgenden wird versucht, einige Überlegungen zu diesen weitläufigen Fragen zusammenzufassen (ohne sie als abschliessend anzusehen) und so deutlich zu machen, von welchem Kohärenzverständnis diese Untersuchung ausgeht.<sup>57</sup>

Die Beobachtung lyrischer Kohärenz mittelalterlicher Texte ist abhängig von deren spezifischer Überlieferungssituation. Vor diesem Hintergrund zu überbrückender historischer Distanz wird Kohärenz hergestellt, sie wird von Textrezipienten immer wieder neu (re-)konstruiert. Unterschiedliche Kohärenzerwartungen und -wahrnehmungen sind daher von Kontexten – der handschriftlichen Umgebung, Produktion, Rezeption/Interpretation – abhängig.

---

<sup>55</sup> Vgl. GEROK-REITER 2015.

<sup>56</sup> Dies und die obigen Bemerkungen zu Kohärenzfragen gelten freilich nicht nur für den Minnesang, auf den ich abziele, sondern auch für andere lyrische Gattungen wie beispielsweise den Sangspruch. Vgl. zur Herstellung von Kohärenz im Sangspruch mit Fokus auf Techniken und Funktionalisierung übertragener Rede LOCHER 2019.

<sup>57</sup> Vgl. für das Folgende den Sammelband zu lyrischer Kohärenz von KÖBELE/LOCHER/MÖCKLI/OETJENS 2019 und insbesondere die Einleitung, S. 9–22. Siehe zur impliziten Kohärenzbildung literarischer Texte auch KABLITZ 2013.



Kohärenzherstellung ist somit ein unabschliessbarer Prozess, der sich auf mehreren Ebenen abspielt und der zugleich immer wieder erneuernd und ergänzend geschehen kann bzw. vorgenommen werden muss. Textlichen Elementen im Syntagma und Paradigma wird in diesem Prozess Bedeutung zugewiesen, wobei von oftmals spannungsreichen Wechselbeziehungen auszugehen ist: Dieses Zusammenspiel kann ebenso über Äquivalenz- und Oppositionsrelationen als auch über thematische Verknüpfungen funktionieren.<sup>58</sup> Elementrelationen und -verknüpfungen sind in einem Text aber nicht immer gleichermassen stabil, sondern können variieren. Kohärenz ist darum stets graduell und auf verschiedenen Ebenen zu denken. Neben der inhaltlichen Ebene sind für lyrische Texte überdies die Klanglichkeit und formale Struktur besonders zu berücksichtigen.

Unter diesen Voraussetzungen wird im Rahmen der Textuntersuchungen in Kap. II fallabhängig zu klären sein, welche Kohärenzgrade wir für einzelne Strophen und Lieder ansetzen können. Diese Frage hängt eng zusammen mit der Beurteilung von Überlieferungsvarianz, worauf ich im Folgenden näher eingehe.

### **3.3 Überlieferungsvarianz und deren Signifikanz**

Eine zentrale Herausforderung bei der Untersuchung lyrischer Kohärenz sind die Gegebenheiten der Textüberlieferung und daran geknüpft Fragen, die insbesondere bei mehreren Überlieferungsträgern auftreten. Beispielsweise steht bei divergent überlieferten Strophenreihenfolgen die Kohärenz eines Minneliedes zur Debatte: Welche Strophenordnung ist die plausible? Oder gibt es mehrere Fassungen, die «Sinn» ergeben? Doch auch unikaler Überlieferung wohnt aufgrund der zweifachen zeitlichen Distanz – einerseits zwischen dem mündlichen Vortrag eines Autors und der schriftlichen Fixierung durch einen Schreiber sowie andererseits zwischen der Entstehung der Handschrift und der heutigen Rezeption – stets ein hohes Mass an Unsicherheit inne. Wie ist mit diesen Problematiken hermeneutisch und philologisch, das heisst auch editorisch, umzugehen?

Handschriftliche Überlieferungsvarianz kann entweder auf mehreren Ebenen zugleich oder auf nur einer Ebene auftreten: der Ebene des Wortes,<sup>59</sup> des Verses, des Strophenumfangs und -bestands, der Platzierung in einem Corpus und in einer Handschrift sowie der Autorzuschreibung. Der Umgang mit Varianz auf diesen verschiedenen Ebenen hat Konsequenzen für die editorische Praxis,<sup>60</sup> denn Teil editorischer Entscheidungen ist die Bewertung von Varianz.

---

<sup>58</sup> STUCK: Art. «Kohärenz»: In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 2 (2000), S. 280.

<sup>59</sup> Damit sind im Folgenden stets semantische, aber nicht graphematische Varianten gemeint. Zu den weiteren Aspekten der Primärtextpräsentation vgl. Kap. I 3.6.

<sup>60</sup> Wie unterschiedlich diese aussehen kann, ist hinlänglich bekannt. Editions-geschichtliche Aspekte rolle ich deshalb nicht erneut auf. Wesentlich ist an dieser Stelle sicherlich, den unhintergehbaren Zusammenhang von Edition und Interpretation anzuerkennen (dazu nach wie vor grundlegend und prägnant STACKMANN 1983).

Dabei die Intention einer Variante zu bestimmen, will man eine planvolle Absicht zugestehen,<sup>61</sup> ist aber wie bereits angedeutet diffizil. Ein möglicher Erklärungsansatz, wie Varianz überhaupt zustande kommt, stellt sicherlich die ursprünglich mündliche Konzeption des Minnesangs dar. Diese jedoch als einzige Erklärung anzunehmen, ist zu kurz gedacht: «Die schriftlich überlieferten Varianten können [...] nicht als erstarrte Zeugnisse unterschiedlicher Aufführungen verstanden werden, denn ebenso gut könnte man sie einer auswählenden und arrangierenden Kopierpraxis verdanken.»<sup>62</sup> Zugleich ist hierbei nicht nur mit gezielten Eingriffen eines Schreibers, sondern auch mit veritablen Fehlern zu rechnen.<sup>63</sup> Was als Fehler, was als intendierte Varianz zu werten ist, kann allerdings in vielen Fällen nicht mehr historisch unwiderlegbar begründet werden.<sup>64</sup> Deshalb ist die Annahme einer strikten Dichotomie – die grundsätzliche Fehlerhaftigkeit von Handschriften zum einen oder die immer als bedeutsam und geplant angesehene «Abweichung» zum anderen – nicht zielführend.

Ich halte im Folgenden ein rezeptionsorientiertes Verständnis von Varianz für angebracht, das zunächst von einer potenziellen Signifikanz ausgeht und darum interpretationsbedürftig ist, ohne jedoch die Option des Fehlers zu negieren oder immer eine Absicht des Schreibers zu vermuten. Überlieferungsvarianz gilt es darum so weit wie möglich zu historisieren. Im Besonderen trifft dies in Bezug auf die (im Laufe der Forschung sehr unterschiedlich bewertete) Kategorie «Autor» zu. Diese ist aufgrund der Namensnennungen in den Handschriften als bereits im Mittelalter wichtige Grösse bei der Anordnung von Texten zu identifizieren.

---

Heutiger Konsens der Forschung ist bekanntlich ein Mittelweg zwischen der Suche nach dem «Original» und absoluter Handschriftengläubigkeit. Neue Möglichkeiten bieten insbesondere digitale Editionen, beispielsweise das digitale Editionsprojekt «Lyrik des Deutschen Mittelalters» (<http://www.ldm-digital.de/>), das sich unter anderem Möglichkeiten der synoptischen Darstellung zunutze macht und auf diese Weise neue Dimensionen des Textzugangs und der Textdeutung eröffnet. Auch dann gilt allerdings: «Eine Edition hat das, was in den Manuskripten steht, für den Benutzer aufzubereiten» (BRAUN/GLAUCH/KRAGL 2016, S. 403). Nicht zu vergessen ist also, für wen eine Edition gemacht wird (vgl. dazu RUNOW 2014). Eines der wenigen Beispiele, die sich schon vor neueren digitalen Möglichkeiten explizit und in grösserem Umfang mit der Parallelüberlieferung von minnelyrischen Texten befasst hat, ist die Edition von HEINEN (vgl. zu dessen Editionsprinzipien HEINEN Mutabilität, S. iii–xxii).

<sup>61</sup> Vgl. BEIN 2011 zu der (auch für meine Arbeit grundlegenden) Problematik von Intendiertheit resp. Nicht-Intendiertheit und unterschiedlichen Gründen der Textveränderung (z. B. anderer Schreibraum gegenüber der Vorlage, poetologische Varianz des Strophenbestands u.ä.).

<sup>62</sup> MÜLLER, J.-D. 1999, S. 153. Zweifelsohne geht mit der schriftlichen Fixierung die Performativität von Texten keineswegs verloren, denn das Performative ist, wie sich auch im Verlaufe der folgenden Textuntersuchung wiederholt zeigt, dem Minnesang an vielen Stellen inhärent, z.B. hinsichtlich der Visualität im Minnesang, anhand derer eine «Ausdifferenzierung poetischen Redens innerhalb der höfischen Kommunikation» (SCHNYDER 2008, S. 132) zutage tritt.

<sup>63</sup> Vgl. BEIN 2011, S. 21f., und zu Schreiberfehlern besonders auch SCHUBERT 2002.

<sup>64</sup> Es bleibt, bei aller Suche nach Historisierung, wohl stets ein unaufhebbarer Zweifel übrig. Fehlerhaft scheint auf den ersten Blick oftmals das, was Irritation hervorruft, aber der Umkehrschluss trifft nicht zu, vgl. dazu KRAGL 2016.

### 3.4 Historische Autorbilder

Einige Stationen der mediävistisch-germanistischen Forschungsdebatte zur Kategorie ‹Autor› seien an dieser Stelle in aller Kürze umrissen. Der ‹Autor› wurde bekanntlich vor allem von Vertretern der New Philology abgelehnt, spätestens mit KARL STACKMANN aber zu Recht wieder legitimiert.<sup>65</sup> Konsens herrscht nun dahingehend, dass nicht von einem modernen Verständnis von Autorschaft ausgegangen werden darf und historisch bedingt stattdessen andere Faktoren der Textproduktion und -rezeption zu berücksichtigen sind: So kann ein mittelalterlicher Autor «sein Produkt nur über eine kurze Wegstrecke lang kontrollieren, dann ist er auf andere angewiesen (wie Schreiber, Illustratoren, Bearbeiter, Vortragende), deren Arbeit seinem Zugriff entzogen ist.»<sup>66</sup>

Indes erweist sich der ‹Autor›-Begriff gerade hinsichtlich der produktions- und rezeptionsorientierten Konzeptionen als immer noch diskussionsbedürftig. Ein produktionsbezogener Zugang wurde unter anderem von SCHWEIKLE vorgeschlagen,<sup>67</sup> die rezeptionsbezogene Alternative von ALBRECHT HAUSMANN.<sup>68</sup> Die Frage ist jedoch, ob die beiden Ansätze als Antithesen oder nicht vielmehr als wechselseitige Ergänzungen zu sehen sind. Als wichtige Erkenntnis der jüngeren Forschungsdebatte um den Autorbegriff nennt SUSANNE KÖBELE nämlich die «Einsicht [...], dass die auf den Autor (das ‹Œuvre›) und die auf die Überlieferung (das überlieferte ‹Corpus›) gerichteten Fragen sorgfältig zu trennen, jedoch nicht unabhängig voneinander zu behandeln sind.»<sup>69</sup> Zugleich bleibt auch bei einer solchen Differenzierung offen, wie der Abstand «zwischen ‹Corpus› und ‹Œuvre› bewältigt werden [kann]. Weniger die Notwendigkeit historischer Modifikation von Autorschaft ist umstritten, als die Art und Weise, wie die historische Distanz zu bewältigen, wie eine solche Historisierung zu bewerkstelligen sei.»<sup>70</sup>

Erschwert wird die Frage nach dem Autor besonders, wenn Varianz in Form von Zuschreibungsdivergenz vorliegt. Dass dies jedoch keine Absage an die Grösse ‹Autor› bedeuten muss, hat FRANZ JOSEF WORSTBROCK deutlich gemacht:

«Ein Autor oder deren zwei – was liegt daran? Ein Autorname, der über einem Ensemble von Minnestrophen oder Minneliedern steht, ist gewiss meist nur ein Name der Überlieferung, Autor-

---

<sup>65</sup> Vgl. den Überblick der Debatte bei HAUSMANN 1999, S. 13–17, und auch schon bei STACKMANN 1994.

<sup>66</sup> Vgl. MÜLLER, J.-D. 1999, S. 158.

<sup>67</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1982.

<sup>68</sup> Vgl. HAUSMANN 1995, S. 26–31. Sowohl HAUSMANNs als auch SCHWEIKLES Ansatz wurden in der germanistischen Forschung kritisch besprochen und gelten als nicht unumstritten. Obwohl beide Ansätze unter anderem methodische Klippen aufweisen, sollte damit keine gänzliche Ablehnung des einen oder anderen Zugriffs einhergehen. In diesem Sinne versuche ich sowohl produktions- als auch rezeptionsseitige Aspekte in meine Untersuchung einzubeziehen.

<sup>69</sup> KÖBELE 2003, S. 26.

<sup>70</sup> KÖBELE 2003, S. 26f.

schaft durch ihn daher weder strikt bezeugt noch strikt bestreitbar. Doch er besagt auch anderes und mehr. Er ist eine Identitätsbehauptung, die durch Interpretation in Grenzen verifiziert werden kann und unter dieser Voraussetzung sinnvolle und notwendige Verständigungen über Werkzusammenhänge und Werkunterschiede erlaubt». <sup>71</sup>

Die Überbrückung historischer Distanz muss also von Fall zu Fall beurteilt und die Verbindung von Corpus und Œuvre je neu vorgenommen werden. <sup>72</sup>

Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass variierende Zuschreibung einen Unterschied zwischen den Handschriften darstellt, der mit dem heutigen vergleichenden Blick zwar durchaus identifizierbar ist. Doch es ist fraglich, ob dies ebenso auf einen historischen Rezipienten zutrifft – er hatte vermutlich in den seltensten Fällen die Möglichkeit, mehrere Handschriften nebeneinander zu legen und auf diese Weise den Vergleich zu ziehen. Im Hinblick auf die Untersuchung der Corpora gehe ich davon aus, dass die Rezeption der Texte jeweils nur auf einer Quelle – beispielsweise A – beruhte. Mit dieser Annahme treten schliesslich auch Fragen nach der tatsächlichen Existenz eines Autors in den Hintergrund, ohne damit gänzlich irrelevant zu werden. <sup>73</sup>

In diesem Sinne geht es in der folgenden Untersuchung nicht um Erkenntnisse über «den» Autor, das heisst ein bestimmtes Autorprofil, sondern stattdessen um je verschiedene handschriften-evozierte Autorbilder, die folglich voneinander abweichen können und deren Konturen auch unterschiedlich scharf sein können. Da nie mit letzter Sicherheit zu sagen ist, wie Texte von mittelalterlichen Schreibern und Lesern aufgefasst und interpretiert wurden, und da zu diesen Fragen solche der Textproduktion durch den Autor hinzukommen (z. B. in welchem Grade der Autor selbst für Varianz verantwortlich ist), bleibt diese Suche nach den in Handschriften evozierten Autorbildern stets ergänzungsbedürftig, weshalb ich für die ausgewählten Autorcorpora jeweils nicht nach einem spezifischen «fertigen Porträt» (einem festen «Profil»), sondern vergleichend nach «skizzenhaften Konturen» frage. Ziel dabei ist es, für jede dieser «Autorkonturen» einen textpoetischen, diskursiven oder textpragmatischen Aspekt zu fokussieren.

---

<sup>71</sup> WORSTBROCK 1998, S. 131. Das Zitat bezieht sich auf die Burggrafen von Regensburg und Rietenburg (vgl. Kap. II 5), lässt sich meines Erachtens aber auch auf andere Fälle von Zuschreibungsdivergenz und «Identitäts-»unsicherheit beziehen.

<sup>72</sup> Vgl. KÖBELE 2003, S. 31.

<sup>73</sup> Für A lässt sich dies beispielsweise an den beiden «Sammelautoren» Niune und Gedrut demonstrieren: Ob diese Autoren lebten oder nicht, ist unter dem Einbezug der Rezeption nicht mehr die primäre Frage, wie SCHUCHERT (2010, S. 35) festhält: «Zumindest für die Rezipienten der Handschrift A gab es sie, denn man muss davon ausgehen, dass diese die vorliegenden Corpora als das rezipierten, was sie zu sein scheinen, nämlich als Corpora von den Autoren Niune und Gedrut.» Allerdings geht SCHUCHERT (2010, S. 33) in ihrer Arbeit von einer Identität der (aus heutiger Sicht) doppelt vertretenen Autoren (Rudolf von Rotenburg/ *Rudolf von Rotenber<c>*, Markgraf von Hohenburg/ *Der Marcgrave von Rotenbur<c>*) aus, was meines Erachtens ihrem handschriftenbasierten Ansatz entgegensteht, der verlangen würde, den Autornamen strikt zu folgen.

### 3.5 Formaspekte und Gattungspoetik

Kohärenzfragen stellen sich schliesslich nicht nur auf der Ebene des Autors, sondern auch auf der Ebene der Gattung. Welche Merkmale muss ein mittelalterlicher lyrischer Text erfüllen, um als ‹Minnesang› bezeichnet zu werden? Und wie lassen sich (lyrische) Gattungen überhaupt voneinander abgrenzen in einer Zeit, die keine schriftlich fixierte Gattungspoetik im Medium Volkssprache kennt? An letztere Frage geknüpft ist die Kritik am Begriff ‹Gattung›,<sup>74</sup> die sicherlich berechtigt ist, wenn von einer Gattung als einer zeitlich, inhaltlich und formal abgeschlossenen Grösse ausgegangen wird. Indes gerät dabei ausser Acht, dass Gattungen im Laufe der Zeit einer Dynamik unterliegen.<sup>75</sup> Gattungen sind darum «als literarische Reihen [zu denken], von denen zu verlangen ist, dass die aufeinanderfolgenden Elemente oder Stufen sich – kontinuierlich oder diskontinuierlich – aber auf jeden Fall erkennbar und beschreibbar aufeinander beziehen».<sup>76</sup> Ein dynamischer Gattungsbegriff gibt seinen Gegenstand – hier die Lyrik – somit nicht der Beliebigkeit preis. Ausgehend von dem ‹Prototyp› einer Gattung, der «nicht mit einem konkreten Exemplar, z. B. einem spezifischen Text, verwechselt werden» darf, sondern als «der konzeptionelle Kern einer Kategorie wie z. B. der Lyrik als abstrakte Repräsentation der zentralen Attribute der Kategorie zu verstehen»<sup>77</sup> ist, wird auch die Differenzierung innerhalb einer Gattung möglich, ohne diese als unbegrenzt offen zu verstehen.

Als ein Kern des Minnesangs lässt sich das (bereits im Gattungsnamen inhärente) Zentralthema ‹Minne› ausmachen, das literarisch, das heisst ästhetisch-artifiziell mit einer grossen Breite an textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Vielfalt verhandelt wird. Am Beispiel zweier mehrstimmiger Untergattungen des Minnesangs, dem Dialoglied und dem Wechsel, lässt sich dies exemplarisch andeuten.<sup>78</sup> Das Personal kann dasselbe sein; in einem Dialoglied und einem Wechsel kommen typischerweise ein (werbender) Mann und eine Frau zu Wort.<sup>79</sup> Die Adressierung funktioniert jedoch in unterschiedlicher Weise: Wäh-

<sup>74</sup> Vgl. für unterschiedliche Perspektiven auf den Begriff HEMPFER: Art. ‹Gattung›. In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 1 (1997), S. 651–655.

<sup>75</sup> Vgl. HEMPFER: Art. ‹Gattung›. In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 1 (1997), S. 653, und GRUBMÜLLER 1999, S. 200.

<sup>76</sup> GRUBMÜLLER 1999, S. 201.

<sup>77</sup> HEMPFER 2014, S. 68. Vgl. zum Begriff des ‹Prototyps› (HEMPFER 2014, S. 68): «Ein Prototyp des Lyrischen als transhistorische Invariante lässt sich nur durch einen interpretativen Prozess anhand einer diachronen Serie von Texten konstruieren, der ein *knowing how* der Textproduzenten expliziert, das von ihnen selbst in der Regel nicht oder nur im Hinblick auf die je eigene historische Praxis in ein *knowing that* überführt wurde. Die theoretische Validität des solchermassen (re-)konstruierten Prototyps bemisst sich dann zum einen an dessen Differenz zu anderen Prototypen wie dem Erzählen oder dem Dramatischen qua theatraler Aufführung und zum anderen an der relativen Häufigkeit von Texten, die den Prototyp mehr oder weniger idealtypisch realisieren.»

<sup>78</sup> Vgl. für die Ausführungen zu Dialoglied und Wechsel MÄRZ 2011.

<sup>79</sup> Damit sind wohlgerneht die liedinternen Sprecherrollen gemeint. Der dialogische Charakter ist inszeniert, was meines Erachtens ein Hinweis auf die «Performativitätsfiktion» ist, die HEMPFER (2014, S. 34) als eine von «vier interdependenten Komponenten» des prototypisch Lyrischen identifiziert.

rend sich die Sprechenden im Dialoglied mit einer Du-Anrede direkt aneinander richten, sprechen im Wechsel «die Minnepartner nicht miteinander, sondern übereinander.»<sup>80</sup> Damit ist für den Wechsel meist auch die grundlegende Ausgangssituation des Sprechanlasses gegeben, nämlich das Beklagen der Abwesenheit des jeweils anderen.<sup>81</sup> Der Sprechakt der Klage wiederum ist ebenso in einer monologischen Minnekanzone möglich.

An diesem Beispiel wird deutlich, dass innerhalb der mittelhochdeutschen Lyrik mit einer Überlappung von Gattungsmerkmalen und somit auch mit fließenden Gattungsgrenzen zu rechnen ist. Dies gilt ebenso für die vieldiskutierte Unterteilung «Minnesang – Sangspruch». Mehrfach wurde die Einzelstrophigkeit der Sangspruchdichtung und die Mehrstrophigkeit des Minnesangs als Unterscheidungsmerkmal angeführt,<sup>82</sup> was als Tendenz sicherlich zutrifft. Doch auch hier ist erstens eine historische Differenzierung nötig,<sup>83</sup> und zweitens gilt es zu bedenken, dass die diversen Einflüsse und ästhetischen Ansprüche zu einer Formenvielfalt geführt haben, die auch Experimente zulässt und daher gerade nicht starre Gattungsgrenzen fordert.<sup>84</sup>

Das metrische Muster eines (mehrstrophigen) lyrischen Textes ist bei all dem eine wichtige Orientierungsgrösse. Allerdings kann auch für den Minnesang nicht nur der Frühzeit die Möglichkeit der Einzelstrophigkeit zumindest in Betracht gezogen und eine Strophe als in sich geschlossen angesehen werden, ohne dabei die potenzielle Anschlussfähigkeit an eine weitere Strophe zu verlieren. Es zeigt sich daran, dass nicht allein die Form eines Textes über dessen Kohärenz und literarische Verortung entscheidet. Vielmehr wird Kohärenz auch auf semantisch-inhaltlicher Basis geschaffen. Auf diese Aspekte, die in Kapitel II 3 näher ausgeführt werden, richtet sich der Fokus bei der Untersuchung von Überlieferungsvarianz, die also im Ganzen eine möglichst umfassende Perspektivierung benötigt. Zunächst seien jedoch die Präsentationsformen der Primärtexte, die in dieser Arbeit diskutiert werden, und die zugrunde liegenden Editionsprinzipien ausgeführt.

### 3.6 Bemerkungen zur Primärtextpräsentation

Die in A unter den Namen *Heinrich der Riche*, *Heinrich von Rucche*, Hartmann von Aue, Heinrich von Veldeke, Albrecht von Johansdorf und der Burggraf von Regensburg überlieferten Texte finden sich in den gängigen Editionen: Dies sind «Des Minnesangs Frühling» (künftig: MFMT<sup>38</sup> Bd. I), «Die frühe Minnelyrik» (künftig: SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik), «Deut-

---

<sup>80</sup> EIKELMANN 1999, S. 85.

<sup>81</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995b, S. 119.

<sup>82</sup> Vgl. HOLZNAGEL 2012, Sp. 13.

<sup>83</sup> Vgl. zusammenfassend zur Einzel- und Mehrstrophigkeit als Unterscheidungsmerkmal von Minnesang und Sangspruch im Laufe der Forschung EGIDI 2002, S. 37–42.

<sup>84</sup> Vgl. EGIDI 2002, S. 46–50.

sche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters» (künftig: KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik) sowie einige autorspezifische Editionen wie beispielsweise ERNST VON REUSNERS Ausgabe der Texte Hartmanns von Aue.<sup>85</sup> Damit gehören die von mir fokussierten Autoren zu den editorisch gut erschlossenen Minnesängern, wobei gerade die je unterschiedlichen Editionsprinzipien der Ausgaben nicht ausser Acht zu lassen sind. Allen genannten historisch-kritischen Editionen ist jedoch gemeinsam, dass sie nicht nur eine Handschrift, sondern, wo vorhanden, auch die parallelen Überlieferungsträger berücksichtigen und transparent machen. (Dank der Handschriftenapparate liesse sich mithilfe der vorhandenen Editionen der jeweilige Handschriftentext nach beispielsweise A rekonstruieren.) Meiner Fragestellung ist jedoch eine handschriftennahe Textpräsentation, wie sie auch HUBERT HEINEN (künftig: HEINEN Mutabilität) vornimmt,<sup>86</sup> dienlicher. Deshalb erfolgt der Textabdruck auf Basis von A resp. für die Parallelüberlieferung auf Basis von B, C und E, und ist somit als leicht normalisierte Handschriften-«Edition» einzustufen. Das editorische Vorgehen und einige Aspekte der beigegebenen Übersetzungen seien im Folgenden erläutert:

- Auf dialektale Unterschiede zwischen den Handschriften gehe ich beim Vergleich der Lieder nicht näher ein, verzichte beim Textabdruck jedoch auf eine vollständige Normalisierung der Sprachform.
- Die untersuchten, im Vergleich mit der jeweiligen Parallelüberlieferung identifizierbaren Varianten werden in den Primärtexten durch Fettdruck hervorgehoben.
- Die Auflösung von Kürzeln (wie *dc* zu *daz*) und Nasalstrichen erfolgt stillschweigend. Übergeschriebene Zeichen werden nicht als solche wiedergegeben, sondern erscheinen als *iu* bzw. *ü*, *æ* (langer Vokal), *ö* (kurzer Vokal) *öi*, *ou*, *üe* und *ie*. Das Schaft-s wird als rundes s wiedergegeben.
- Paläografische Aspekte wie Initialenfarben oder Zeilenumbrüche bleiben, wo sie ohne semantische Folgen sind, in der Textpräsentation ebenfalls unberücksichtigt.
- Auf weggelassene Verse wird jeweils in der strophisch-zusammenhängenden Präsentation des mittelhochdeutschen Textes mit <...> hingewiesen, Ergänzungen oder Konjekturen einzelner Buchstaben sind ebenfalls in spitzen Klammern < > angegeben. Wurden zugunsten des Verständnisses Konjekturen eines Wortes oder einer Wortgruppe vorgenommen, zeige ich dies mit der Unterstreichung der entsprechenden Textstellen an und gebe die

---

<sup>85</sup> Die benachbarten Corpora wie beispielsweise die Hawart oder Otto von Botenlauben zugeschriebenen Texte finden sich in der Edition «Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts» (künftig: KLD<sup>2</sup> Bd. I.) Einige Texte finden sich auch in der Edition «Deutsche Lyrik des späten Mittelalters» (künftig: WACHINGER Deutsche Lyrik).

<sup>86</sup> Zu den Editionsprinzipien von HEINEN vgl. Anm. 60.

Konjekturen(en) jeweils in einem stropheneigenen Apparat bei. Ziel war es aber stets, so wenige Konjekturen wie möglich vorzunehmen.

- Ergänzungen bei der neuhochdeutschen Übersetzung sind ebenfalls mit spitzen Klammern < > markiert (z. B. wie folgt: *du solt ime lieber bote sagen / den willen min / wie gerne ich in sehe sine vreide noch verneme*, HdR 1.4, 8–10; Übersetzung: <Du, lieber Bote, sollst ihm meinen Willen übermitteln: <Nämlich das:> Wie gerne ich ihn sehen und auch von seinem Frohsinn hören würde.>). Die Übersetzungen nehme ich zu grossen Teilen im Rückgriff auf die gängigen Ausgaben vor, was entsprechend kenntlich gemacht wird. Die weiteren Übersetzungen ohne Hinweis auf bestehende, teilweise modifizierte Übersetzungen stammen von mir. Mit einfachen Anführungszeichen wird in der Übersetzung die weibliche Stimme angezeigt.

## 4 Interpretationsräume: Textpoetik, Diskursivität und Textpragmatik

Im Folgenden geht es mir um gattungsinhärente Faktoren der Textdeutung. Wie erwähnt, ist Varianz hinsichtlich verschiedener Grössenordnungen von <Text> (Wort, Vers, Strophe, Kontext, Handschrift, Autorcorpus) beobachtbar. Doch welche inhaltlichen Auswirkungen hat eine Variante? Um sich der semantisch-inhaltlichen Signifikanz von Überlieferungsvarianz anzunähern und nicht bei der Beschreibung derselben stehen zu bleiben, wird das ausgesuchte Textcorpus in Kap. II analysiert und interpretiert.<sup>87</sup> Diese Untersuchung der Texte fusst auf drei einander ergänzenden <Interpretationsräumen>,<sup>88</sup> sodass die obige Frage präzisiert werden kann: Welche Bedeutung hat Überlieferungsvarianz hinsichtlich 1) Textpoetik, 2) Diskursivität und 3) Textpragmatik?

1) In Bezug auf Fragen der Textpoetik lassen sich in inhaltlicher Hinsicht vor allem das Raum-Zeit-Geflecht, die Sprecher-Adressaten-Konstellation, bildhafte Rede sowie der Rückgriff auf ein etabliertes Repertoire höfischer Termini beobachten. Das Raum-Zeit-Geflecht umfasst Zusammenhänge, die sich zwischen Fragen von Nähe und Ferne, Präsenz und Absenz

---

<sup>87</sup> Vgl. zu den unterschiedlichen Zugängen zu einem Text als Analyse oder Interpretation WARNING 1997. Zentral ist dabei meines Erachtens, dass Analyse und Interpretation sich als Instrumente der Textuntersuchung nicht ausschliessen, sondern «Einstellungen auf den Text sind, die je anderes erfassen und deren jeweilige Stärke sich ergibt aus den poetologischen und damit aus den je historischen Besonderheiten des betreffenden Textes» (WARNING 1997, S. 17).

<sup>88</sup> Denkbar wäre auch, von Interpretations-<ebenen> zu sprechen. Allerdings ziehe ich für diese Untersuchung den Begriff <Räume> vor, um auf diese Weise deutlich zu machen, dass das Verhältnis von Textpoetik, Diskursivität und Textpragmatik nicht hierarchisch zu verstehen ist, sondern diese Aspekte als nebeneinanderstehend zu denken sind.



sprechender und angesprochener Personen eröffnen, wobei diese Verhältnisse wiederholt durch Blicke generiert werden.<sup>89</sup> Überdies konstituiert sich die zeitliche Ausrichtung der Rede im Hinblick auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in vielschichtiger Weise; Zeitlichkeit muss dabei nicht unbedingt linear funktionieren, sondern ist auch als ein «Verkürzen, Verdichten und Verschieben»<sup>90</sup> zu benennen. So kann ein mehrstrophiges Minnelied, manchmal gar eine einzelne Strophe, zwischen sehnsüchtigem Erinnern an einst erlebtes Glück, dem Beklagen des Jetzt-Zustandes aufgrund der Ablehnung durch die Minnedame und der Hoffnung auf zukünftige Erhörung changieren, sodass sich Zeitstrukturen zu überlagern scheinen.<sup>91</sup>

Ebenso vielschichtig kann die Sprecher-Adressaten-Konstellation gestaltet sein. Für jede Strophe stellen sich die Fragen: Wer spricht zu wem? Herrscht eine monologische oder dialogische Struktur vor? Auch diesbezüglich ist nicht nur mit Kontinuität, sondern mit Modifikationen, teilweise gar mit Brüchen zu rechnen.<sup>92</sup> Mitzudenken ist ausserdem die in einer möglichen Aufführungssituation angelegte doppelte Adressierung: erstens liedintern vom Sänger-Ich an die Minnedame resp. umgekehrt von einer Frau an den Mann und zweitens vom Sänger an die höfische Gesellschaft.<sup>93</sup> Letzteres wird stellenweise explizit markiert (beispielsweise durch eine Anrede *ich sage iuch*). Dabei ist das sprechende Ich allerdings nicht mit dem Autornamen, unter dem der Text steht, gleichzusetzen.<sup>94</sup> Eine weitere Adressierungsdimension stellt schliesslich das Lesen einer Handschrift als «sekundäre» Rezeption dar.<sup>95</sup> Daran wird eine bereits mehrfach angeklungene Herausforderung der vorliegenden Untersuchung deutlich: Es gilt nicht nur die tatsächliche Aufführung und damit mündliche Aspekte von Lyrik zumindest hypothetisch mitzubedenken, sondern auch die schriftliche Wahrnehmung der Texte.

<sup>89</sup> Vgl. zum Topos *amor incipit ab aspectu* KÖBELE 2003, S. 166, sowie zur Visualität im Minnesang SCHNYDER 2008 und gattungsübergreifend den Sammelband von BAUSCHKE-HARTUNG/COXON/JONES 2009.

<sup>90</sup> BENZ/KIENING 2017, S. 99. Vgl. zu Zeit und Zeitlichkeit der Hohen Minne auch KELLNER 2018, S. 301–392.

<sup>91</sup> Als «Zeitpunkt» des Hohen Sangs benennt WACHINGER (2011, S. 57) «die Situation des Liebesanfangs: Das sprechende Ich ist einseitig von Liebe betroffen, hat aber (noch) keine Gegenliebe erfahren. Es spricht, als habe noch gar keine Kommunikation mit der Geliebten stattgefunden ausser höchstens eine Abweisung oder ein Verbot zu singen. Ob jemals eine positive Antwort kommen, ob jemals Gegenliebe möglich sein wird, liegt in der Zukunft verborgen.» Daran zeigt sich das Potenzial zum Spiel mit verschiedenen Zeitebenen, das im Minnesang wiederholt zur Anwendung kommt.

<sup>92</sup> Vgl. beispielsweise zum veränderten Redegestus «zu/mit der Dame» hin zu «über die Dame» KABLITZ 2000, S. 92.

<sup>93</sup> Vgl. zu dieser doppelten Adressierung, die keineswegs in eins fällt, MÜLLER, J.-D. 1989.

<sup>94</sup> Vgl. zum Ich in der mittelalterlichen Lyrik grundlegend WARNING 1979.

<sup>95</sup> Zwischen der ersten mündlichen Wiedergabe und der schriftlichen Fixierung der Texte sind im Falle der untersuchten Texte freilich weitere Rezeptionsstufen zwischengelagert. Der Begriff «sekundär» wird darum auch nicht im Sinne einer erst zweiten Rezeption der Texte verwendet, sondern um die Differenz von mündlichem Vortrag und schriftlicher Überlieferung in den Blick zu nehmen. Jedoch dürften auch im Falle der Rezeption der Liederhandschriften trotz des deutlichen zeitlichen Abstandes von «Erstaufführung» und nachgelagerter Rezeption das höfische System und seine Konventionen, die als bedeutungsgenerierende Hintergrundfolie der Texte fungieren, bekannt gewesen sein.

Ein gemeinsamer Wissenshorizont der Rezipienten ist ebenfalls für die Deutung bildhafter Rede zentral. Als prominentes Beispiel von vielfach verwendeten und daher etablierten Mustern ist der Natureingang<sup>96</sup> oder, allgemeiner gesprochen, die Naturmetaphorik zu nennen. In den Bereich textpoetischer Muster gehört ausserdem die Verwendung von (höfischen) Signalwörtern, die als Chiffren auf bestimmte Hintergrundentwürfe referieren, in ihrer stetigen Wiederholung aber keineswegs ‹Monotonie› bedeuten.<sup>97</sup> Vielmehr gestaltet sich der artistische Umgang auf der Wortebene als nuancenreiches, die Begriffe immer wieder neu aktualisierendes Spiel. Diesem gilt es in den Textuntersuchungen autorspezifisch nachzugehen.

2) An textpoetische Elemente sind je unterschiedliche Diskurse der Minnelyrik gekoppelt, die durch bestimmte Lexeme oder sprachliche Formeln aufgerufen werden. Ich nenne im Folgenden die für diese Arbeit relevanten, sich teilweise überlappenden Diskursbereiche, ohne dabei eine abschliessende Aufzählung vorstellen zu wollen.

Unter den Diskurs der Verhaltensregulierung, der sich auch mit mhd. *mâze* fassen lässt, fällt das Formulieren des vermeintlich Unsagbaren oder nur bedingt Sagbaren.<sup>98</sup> Dieses gattungspoetologisch von Tabus umstellte Sprechen über Körperlichkeit und Lohnerfüllung geschieht durch verhüllende Anspielungen wie *umbevâhen* oder die Nennung von physischen Attributen wie dem *munt* oder den *ougen* der Minnedame. Hinzu kommt in einigen Liedern die Erwähnung der *huote* als kontrollierende Instanz. Eng verbunden mit diesem Diskurs ist der Diskurs der Imagination.<sup>99</sup> Weil die faktische Behauptung einer Minnebeziehung oftmals problematisch ist, wird diese teilweise auf die unverfänglichere Gedankenebene verlegt. Angezeigt wird dies beispielsweise durch die Stichworte *gemüete* und *herze* als imaginierte Räume.<sup>100</sup> Absentes wird auf diese Weise vergegenwärtigt, jedoch auf einer anderen Ebene

<sup>96</sup> Vgl. für einen Überblick zum Natureingang im Minnesang EDER 2016. Es lassen sich überdies autorspezifische Schwerpunkte in der Anwendung von Natureingängen und -metaphern identifizieren (vgl. beispielsweise BLEULER 2013).

<sup>97</sup> Verschiedene solcher Variationsverfahren, die auch über die Ebene von einzelnen Signalwörtern hinausgehen, arbeitet RUDOLPH (2018) anhand der Heinrich von Rugge-Überlieferung heraus: Er stellt eine ‹Variation der Sprechhaltung und Sprechposition (S. 262), damit verbunden eine Variation der ‹Kontextualisierung› (S. 263) und der ‹Zeitlichkeit› (S. 264) sowie eine ‹variierende Thematisierung von Dritten› (S. 265) fest. Ebenso bietet der Bereich der ‹Imagination› (S. 266) variierte Möglichkeiten hinsichtlich des (Nicht-)Sagbaren. Insgesamt ‹kann es schliesslich als übergeordnetes Verfahren der Variation bestimmt werden, dass in der Konzentration auf einzelne Paradigmen der Verhandlung von Minne bei gleichzeitiger Ausblendung anderer variierende Formulierungen und Reflexionen von Liebe kenntlich werden, die von ihrer rein negativen bis zu ihrer rein positiven Darstellung reichen können, ohne dass eine Ausprägung die Konstituiertheit der anderen suspendieren würde› (S. 268).

<sup>98</sup> Vgl. zur Sagbarkeit von scheinbar Unsagbarem im Minnesang BRAUN 2015 sowie zur Thematisierung und Funktionalisierung von tabuisierter Körperlichkeit BAUSCHKE-HARTUNG 2019.

<sup>99</sup> Vgl. dazu summierend KELLNER 2018, S. 187–300.

<sup>100</sup> Vgl. zur Räumlichkeit des Herzens SCHNYDER 2006. Neben der partiellen Verschiebung der Minnebeziehung in einen (imaginierten) Innenraum ist auch ein sich ausschliesslich im Innern abspielendes Streitgespräch möglich, wie Hartmanns von Aue *Klage* zeigt (vgl. KÖBELE 2006).

als derjenigen der liedinternen Realität, wodurch sich der Minnesang wiederholt als Sprechen im Spannungsfeld zwischen Spiel und Tabu erweist.<sup>101</sup> Explizite Körperlichkeit ist darum auch bei der Deutung und Übersetzung des Minnesangs einzukalkulieren: Der *lîp* der Dame oder des Mannes lässt sich mit «Körper» übersetzen oder – sublimierend – mit «Wesen».

Als weitere Hintergrundfolie der Minnellyrik wirkt der Diskurs der Ergebenheit, der je nach Sprecherrolle vonseiten des Mannes oder der Frau dominiert werden kann, wobei ersteres durch den grossen Anteil der Sänger-Ich-Lieder überwiegt. Zentrale Begriffe sind *triuwe* und *staete* sowie *dienest*.<sup>102</sup> Mit teilweise gleichem Vokabular wird auf Semantiken des Religiösen angespielt, wodurch im Rahmen des Minnesangs wiederholt das Treueverhalten gegenüber Gott und in der Kreuzzugslyrik insbesondere die Vereinbarkeit von Gottes- und Frauen dienst verhandelt werden.<sup>103</sup> Darüber hinaus sind Gottesanrufung sowie biblische, theologische oder mariologische Anklänge relevant. Das Minnethema kann auf diese Weise transzendiert werden, wodurch Frauen- und Gottesminne miteinander verschränkt werden, sich jedoch nicht ineinander auflösen.<sup>104</sup>

Verflochten mit den bisher genannten Diskursen ist der Metadiskurs über den Sang. Hier gewinnt das Sänger-Ich Abstand zu seinen Äusserungen, indem es textintern und oftmals verschränkt mit anderen Diskursebenen darüber nachdenkt, wie und/oder warum es singt. Insbesondere diese Reflexion des eigenen Singens erweist sich vielfach als raffinierte Pointe.<sup>105</sup>

3) Der Metadiskurs über den Sang verweist unter anderem auf pragmatische Aspekte einer Minnestrophe oder eines Minneliedes.<sup>106</sup> Zu bedenken ist dabei grundsätzlich, dass «in einem Text in der Regel mehrere Funktionen manifestiert sind», weshalb es «für die pragmatisch fundierte Textsortenabgrenzung erforderlich [ist], die jeweils für einen Text oder Textabschnitt dominante kommunikative Funktion zu erfassen.»<sup>107</sup> Das schliesst das Aufspüren mehrerer nebeneinanderstehender Sprechakte keineswegs aus, jedoch dürfte die Sprechaktvielfalt nicht in allen Texten gleich ausgeprägt sein. Worin besteht also die Funktion einer Strophe, eines Liedes, mehrerer Lieder in einem Autorcorpus? Die Sprechakte Klage, Freu-

---

<sup>101</sup> Vgl. zum tabuisierten Sprechen über Körperliches und einer damit einhergehenden Technik der Subjektverschiebung bei Ulrich von Liechtenstein HÜBNER 1999, S. 325–333.

<sup>102</sup> Vgl. zur Vielschichtigkeit der *dienst*-Metaphorik, auch aus romanistisch-germanistisch komparativer Perspektive, PETERS 2015.

<sup>103</sup> Vgl. wiederum zur *triuwe* in verschiedenen Diskursfeldern LEPSIUS/REICHLIN 2015.

<sup>104</sup> REICHLIN (2014) untersucht die «Gegenüberstellung von *minnedienst* und *gottesdienst*» (S. 175) und stellt dabei fest, dass «es nicht um die Ersetzung einer Bedeutung durch eine andere [geht]», sondern um eine gegenseitige Formung und Beeinflussung, die in der Interpretation jedoch die «Asymmetrie» (S. 194), das heisst den je verschiedenen Ausgangspunkt der geistlichen oder der Minnesang-Position beachten sollte.

<sup>105</sup> Vgl. MÜLLER, J.-D. 2001.

<sup>106</sup> Vgl. zur Performanz und Performativität von vormodernen Texten HERBERICHS/KIENING 2008.

<sup>107</sup> HASEBRINK 1992, S. 38.

debekundung, Preis, Belehrung und Gebet sind im Minnesang bekanntlich besonders dominant. Sie können in unterschiedlichem Grade explizit oder implizit<sup>108</sup> markiert sein und sich in variabler Überlieferung uneindeutig verschieben. Solche Effekte stehen in engem Zusammenhang mit der jeweiligen Sprecherrolle,<sup>109</sup> die wie oben ausgeführt ebenfalls strophen- und liedintern variieren kann.

Die Klage bezieht sich je nach Sprecherrollenbesetzung auf die Minnedame, das heisst den ausbleibenden Lohn, auf die von der Frau beklagten Abwesenheit des Mannes oder aber auf die Minne und ihre überwältigende Macht. Kontrastiv dazu (und darum in Sachen Kohärenz nicht unproblematisch) kann die Funktion eines Textes der Ausdruck der Minnefreude sein; zum einen als Freude über die erfüllte Minne und die gelungene Werbung oder zum anderen im Zusammenhang mit der erstgenannten Funktion der Klage als «Freude-Leid-Inversion»<sup>110</sup>, was unter dem Stichwort «Positivierung von Negativität»<sup>111</sup> bekannt ist. Eine wesentliche Rolle spielt auch – im Minneleid und in der Minnefreude – das Preisen: Entweder die Minnedame wird gerühmt oder im umgekehrten Fall der (werbende) Mann von der Frau oder die Minne selbst.<sup>112</sup>

Wiederum Komplexitätssteigerung – im Sinne einer Gattungsinterferenz – generiert der funktional vielfältige Sprechakt der Belehrung in der Minnelyrik, denn es finden sich diverse Anklänge an «sangspruchhafte» Rede.<sup>113</sup> Oftmals wird der belehrende Sprechgestus mit Pronomina wie *swer* oder *swaz* etc. markiert: «Verallgemeinernde Pronomina und Adverbien wie *swer*, *swaz*, *swen*, *swâ* etc. oder auch *kein*, *nieman*, *ofte*, *aller manger* helfen dabei, den dargestellten Inhalten Allgemeingültigkeit zu verleihen».<sup>114</sup> Ausgangspunkt didaktischen Sprechens ist nicht selten die Kritik am Verhalten anderer; im Minnesang können dies die den Lohn verweigernde Minnedame, der werbende Mann, die *merkaere*, *huote* oder unpersönlich angesprochene Dritte sein.

Schliesslich ist der Sprechakt des Gebets zu nennen, der wiederum meist mit einer Klage oder einer Freudeäusserung in Zusammenhang stehen und entsprechend unterschiedlich funktionalisiert werden kann. Unter den Sprechakt des Gebets fallen einerseits die direkte Anru-

---

<sup>108</sup> Vgl. zu impliziter und expliziter Markierung einer Funktion auf textinterner Ebene HASEBRINK 1992, S. 42.

<sup>109</sup> Vgl. WARNING 1979, S. 144, der ähnlich festhält: «Das je einzelne Lied differenziert das Rollenprogramm des Dienstes zu den konstitutiven Sprechakten wie Jubel, Klage, Lobpreisung der Dame, Treuegelöbnis und Liebesbitte.»

<sup>110</sup> KÖBELE 2017, S. 184. KÖBELE macht ausserdem deutlich, dass diese Verschränkung von Freude und Leid auch in anderen literarischen Kontexten ausserhalb des Minnesangs zu finden ist.

<sup>111</sup> Vgl. MÜLLER, J.-D. 2008.

<sup>112</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995b, S. 194. Vgl. zum Frauenpreis HÜBNER 1996, bes. S. 35f. Dass hingegen Frauen Männer loben, ist wohl auch aufgrund der geringeren Anzahl Frauenlieder weniger häufig anzutreffen.

<sup>113</sup> Vgl. HOLZNAGEL 2012, Sp. 15. Lehrhaftes Sprechen ist überhaupt als ein gattungsübergreifendes Phänomen zu verstehen (vgl. LÄHNEMANN/LINDEN 2009).

<sup>114</sup> MIEDEMA 2003, S. 197.

fung Gottes und andererseits die indirekte Bitte (im Sinne von ‹Gott möge helfen›). Ein dominantes Ziel dieses religiösen Gestus ist es, sich der Unterstützung vonseiten der höchsten Instanz zu versichern und Aussagen zu legitimieren.

Die oben genannten Aspekte stecken den Interpretationsraum ab, in dem sich die Deutung der Varianzphänomene in dieser Arbeit abspielt. Auf diese Weise soll methodisch kontrolliert mit Überlieferungsvarianz und der gattungsspezifischen Poetik der Variation als Interpretament umgegangen werden. Ich fasse zusammen: Es gilt in textpoetischer Hinsicht erstens, Überlieferungsvarianz nach ihren Veränderungen bezüglich des Raum-Zeit-Geflechts, der Sprecher-Adressaten-Konstellation, der bildhaften Rede und der höfischen Termini zu befragen. Zweitens sind bezüglich der aufgerufenen Diskurse sowohl die Ideale der Verhaltensregulierung und der Ergebenheit als auch Spielräume der Imagination und des Religiösen und metapoetisch-reflexive Aspekte in den Blick zu nehmen. Ebenfalls sind drittens die Konsequenzen von Überlieferungsunterschieden für die Variation der Sprechakte Klage, Freudebekundung, Preis, Belehrung und Gebet zu analysieren.

## II Textanalyse: Konturen ausgewählter Autorcorpora

Im Folgenden soll im Anschluss an die obenstehenden Ausführungen zu Textpoetik, Diskursivität und Textpragmatik des Minnesangs erfragt werden, wie sich der wechselseitige Analyse- und Interpretationsprozess in der Verortung und Gegenüberstellung der einzelnen Lieder im und mit dem entsprechenden Autorcorpus gestaltet. Überdies werden die Relationen ›Corpus‹/›Œuvre‹ (handschriftlicher Kontext und Parallelcorpora) sowie ›Lied‹/›Gattung‹ in den Blick genommen und gespiegelt, um jeweils die handschriftenbasierten, historischen Autorkonturen herauszuarbeiten.

Innerhalb der Corpora 7/8–34, die mit KORNRUMPF und HOLZNAGEL als zweiter Teil der Handschrift A zu benennen sind,<sup>115</sup> sind die ›vor-reinmarschen/-waltherschen‹ Corpora folgendermassen platziert:

Corpus 14: *Heinrich der Riche*

Corpus 15: *Heinrich von Rucche*

Corpus 16: Hartmann von Aue

Corpora 22/24: Heinrich von Veldeke

Corpus 28: Albrecht von Johansdorf

Corpus 33: Der Burggraf von Regensburg

Für die folgende Untersuchung der ausgewählten Corpora orientiere ich mich an dieser Anordnung und gehe somit sukzessive der Handschrift A entlang.

### 1 Heinrich von Rugge: ›Ein‹ Autor? – ›Ein‹ Lied?

Heinrich von Rugge wird in der Forschung oftmals in einem Atemzug mit Reinmar dem Alten genannt.<sup>116</sup> Angesichts der Überlieferung erstaunt dies nicht: Auffallend viele Lieder finden sich sowohl unter dem einen als auch dem anderen Namen, teilweise sogar in derselben Handschrift.<sup>117</sup> Lange Zeit wurde aber selten Interesse an Heinrich von Rugge als eigenständigem Minnelyriker gezeigt. Mehr Aufmerksamkeit liess die Forschung hingegen Heinrichs Kreuzzugsleich zukommen, der mit «der Selbstnennung des Dichters im letzten Abschnitt [...] eine neue Haltung»<sup>118</sup> in Bezug auf das Selbstverständnis des mittelalterlichen Autors widerspiegle. Erst jüngst setzte sich die Forschung jedoch vertieft mit Rugges Minneliedern

---

<sup>115</sup> Vgl. dazu Näheres in Kap. I 2.1.

<sup>116</sup> So beispielsweise, allerdings mit einigen bis anhin vertretenen Prämissen brechend, SCHWEIKLE 1965. Einen Überblick zur Reinmar-Rugge-Forschung geben ASHCROFT (1996, S. 124–127) und RUDOLPH (2018, S. 8–35).

<sup>117</sup> Vgl. SCHWEIKLE: Art. ›Heinrich von Rugge‹. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 871.

<sup>118</sup> HÄNDL: Art. ›Heinrich von Rugge‹. In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 5 (2009), S. 208. Vgl. zum Kreuzzugsleich Heinrichs auch REICHLIN 2012, S. 273–305.

auseinander und gestand ihnen einen eigenen literarästhetischen Status zu. Unlängst hat RUDOLPH die «komplexe Überlieferung, instabile strophenübergreifende Kohärenz, das Nebeneinander und die Verknüpfung von Minnethematik und gesellschaftskritischen, «spruchhaften» Aspekten sowie die geringe Relevanz des Faktors «Originalität»<sup>119</sup> der Heinrich von Rugge zugeschriebenen Texte zum Anlass genommen, Fragestellungen der Gattung «Minnesang» als Variationskunst exemplarisch zu untersuchen. Er hält unter anderem fest, dass Rugges spezifische Kunst der Variation wiederholt auf einen lehrhaften Sprechgestus zurückgreife<sup>120</sup> und unter anderem durch Frauenstrophen eine Perspektivenvielfalt bei der Auseinandersetzung mit dem Thema «Minne» schaffe.<sup>121</sup>

Eine systematische, handschriftenspezifische Untersuchung steht für die in A unter den Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* überlieferten Texte indes noch aus. RUDOLPH fokussiert nämlich – angesichts der Namensschreibung konsequenterweise – auf die Corpora in B und C unter dem Namen Heinrichs von Rugge, die gegenüber A deutlich umfangreicher sind. Die Texte in A rechnet RUDOLPH aber alle Rugge zu.<sup>122</sup> Alternativ zu diesem Vorgehen folge ich der Namensschreibung in A und unterscheide vorerst die beiden Corpora. In diesem Sinne steht nicht die vielverhandelte Frage der Richtigkeit der Zuschreibungen (an Rugge oder Reinmar) im Zentrum des Interesses, sondern die Suche nach den Autorkonturen, die jeweils durch die unter einem Autornamen überlieferten Strophen evoziert werden.

## 1.1 *Heinrich der Riche und Heinrich von Rucche in A*

Bereits mit Blick auf die äussere Textgestalt in A ist offen, ob überhaupt «ein» eigenständiges Autorprofil Heinrichs von Rugge herausgearbeitet werden kann, da die in der Parallelüberlieferung unter einem Namen stehenden Strophenkompexe in A zwei unterschiedlichen Autoren – *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* – zugeschrieben werden und diese beiden Corpora direkt aufeinander folgen. Diesem Umstand wurde bisher selten Rechnung getragen; es herrscht die Annahme vor, dass es sich um ein Versehen des A-Schreibers handle – nicht zuletzt deshalb, weil die *Riche*- und *Rucche*-Strophen in der Parallelüberlieferung in B und C ebenfalls direkt nacheinander unter dem Namen Heinrichs von Rugge resp. Reinmars des Alten stehen. Unweigerlich stellt sich aber dann die Frage nach den Ursachen der Anordnungspraxis, wenn untersucht wird, inwiefern die Handschrift planvoll angelegt ist, und darum

<sup>119</sup> RUDOLPH 2018, S. 7–8.

<sup>120</sup> Vgl. zu der didaktischen Redeweise bei Rugge neben RUDOLPH 2018 auch HÄNDL: Art. «Heinrich von Rugge». In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 5 (2009), S. 207.

<sup>121</sup> Vgl. zusammenfassend zu verschiedenen Variationsverfahren RUDOLPH 2018, S. 260–271.

<sup>122</sup> So RUDOLPH 2018, S. 5 und S. 157, im Rückgriff auf SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 15f. Eine Abgrenzung des B- und C-Corpus liesse sich noch schärfen (Näheres dazu bei MÖCKLI [erscheint 2020]).

nicht von vornherein eine Verschreibung unterstellt wird, was übrigens auch bei anderen Autoren (Rudolf von Rotenburg, Markgraf von Hohenburg) vermutet werden könnte.<sup>123</sup> Allerdings genügt der Verweis auf andere Autoren meines Erachtens nicht als befriedigendes Argument für eine fehlerbehaftete, folglich nicht beabsichtigte Aufteilung. Eine weitere Begründung für eine ‹Mehrfachnennung› von Autoren, die aufgrund der bekanntlich vielschichtigen Überlieferungsprozesse naheliegt, könnte zwar lauten, dass der A-Schreiber nach einem ersten Sammelprozess auf weitere Strophen stiess, aber bereits mit einem neuen Corpus begonnen hatte. Für die Veldeke-Corpora hat dieser Erklärungsansatz seine Berechtigung (vgl. Kap. II 3.1). Für die Corpora unter den Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* kann dies jedoch nicht gelten, da erstens die beiden Strophenkomplexe wie erwähnt aufeinander folgen und somit eine neue Namensnotierung bei der späteren Findung weiterer Texte nicht nötig geworden wäre. Zweitens ist die abweichende Schreibung der Namen nicht zu übersehen; sie dürfte auch dem mittelalterlichen Rezipienten aufgefallen sein.

Die äussere Textgestalt in A wirft aufgrund der abweichenden Namensschreibung vielmehr die Frage auf, ob der Schreiber die beiden Strophenkomplexe nicht eher als von zwei verschiedenen Autoren stammend auffasste. Auf diese überlieferungsbedingten Schwierigkeiten komme ich in Kap. II 1.2 zurück. Die folgenden beiden Kapitel konzentrieren sich zunächst auf die Strophen unter den Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* und deren jeweilige textpoetische, diskursive und textpragmatische Eigenheiten.

### 1.1.1 Kohärenzstiftende Leitlexeme

Die vier Strophen 1.1A–1.4A umfassen jeweils zehn Verse, folgen dem Reimmuster abababaaxb und sind stollig gebaut. Paragraphenzeichen wurden vom Signator nicht gesetzt,<sup>124</sup> sodass anzunehmen ist, dass die Strophen als zusammengehörend, das heisst als ein mehrstrophiges Lied von einem Autor namens *Heinrich der Riche* aufgefasst wurden. Die Forschung gestand diesen Kohärenzgrad jedoch nicht immer in gleichem Masse zu. So schrieb CARL VON KRAUS zu den vier Strophen im Anschluss an die Nennung einiger Anklänge an andere Minnelieder: «Um so grösser ist die Ungeschicklichkeit und Unklarheit des Ausdrucks sowie die lose Verbindung der Gedanken.»<sup>125</sup> Zugleich benennt auch VON KRAUS

<sup>123</sup> Vgl. BLANK 1972 Bd. 2, S. 93f. Vgl. zu dieser Problematik auch Kap. II 1.1.3 (zu Rudolf von Rotenburg), Kap. II 3.1.7 (zu Heinrich von Veldeke und dem Markgrafen von Hohenburg) und Kap. II 4.1.3 (zum *Marcgrave von Rotenbur<c>*) in der vorliegenden Untersuchung.

<sup>124</sup> Für die umgebenden Corpora sind Paragraphenzeichen zu finden, das heisst, die Paragraphenzeichen fielen bei diesen Seiten nicht einer Seitenbeschnidung (wie möglicherweise anderenorts in A) zum Opfer.

<sup>125</sup> MFMT Bd. III/1, S. 248.



den gemeinsamen Ton als kohärenzstiftendes Merkmal.<sup>126</sup> Es stellt sich im Folgenden also die Frage, welche inhaltlichen Aspekte für eine liedhafte Einheit der Strophen sprechen könnten.

1.1A

*Nu lange stat diu heide val  
si hat der sne gemachet bluomen eine  
die vogele trurent uberal  
daz tuot ir we der ich ez gerne scheine  
5 min lip ie vor den bæsen hal  
daz ich si me mit rehten truwen meine  
danne ieman kunde wizzen zal  
hete ich von heile wunsches wal  
uber elliu wip  
10 verleite mich unstete ab ir dekeine*

1.2A

*Die vindent mich in meneger zit  
an einem sinne der ist iemer stete  
nach rehte liez ich minen strit  
daz mir ie minne lones gnade tete  
5 nu gemachet valscher liute nit  
daz guote gewinne sint ein teil ze spete  
da von min herze in swere lit  
betwungen waz ez iemer sit  
noch wurde ez vro  
10 leiste noch diu schone des ich bete*

1.3A

*Mir were starchez herzen not  
ich trage so vil der kumberliche swere  
noch sanfte tete mir der tot  
danne ich ez hil deich alsus gevangen were  
5 ich leiste ie swaz si mir gebot  
und iemer wil wie ungern ichz inbere  
diu zit hat sich verwandelot  
der summer bringet bluomen rot  
min wurde rat  
10 wolte si mir kunden liebiu mere*

1.4A

*Solt ich an vreiden nu verzagen  
daz wer ein sin der nieman wol gezeme  
er muoz ein stetez herze tragen  
alse ich nu bin der mich davon beneme  
5 er muoze zouberliste han  
wan min gewin sich huob alse er mir keme  
sin langes fremeden muoz ich clagen  
du solt ime lieber bote sagen  
den willen min  
10 wie gerne ich in sehe sine vreide noch verneme*

---

<sup>126</sup> Vgl. MFMT Bd. III/1, S. 248.

### Übersetzung

1.1A: Schon lange liegt die Heide verwelkt da, der Schnee hat sie von Blumen befreit. Die Vögel trauern überall. Das schmerzt sie, der ich dies gerne kundtue: Ich verbarg stets vor den Schlechten, dass ich sie mehr mit wahrhafter Aufrichtigkeit liebe, als dass jemand das Mass kennen könnte. Hätte ich vom Glück die Freiheit, aus allen Frauen auswählen zu können, würde mich Unbeständigkeit nicht von ihr abbringen können.

1.2A: Die finden bei mir zu jeder Zeit eine Gesinnung, die immer beständig ist. Zu Recht liess ich mein Kämpfen bleiben, sodass mir Minne stets die Glückseligkeit des Lohnes zuteilwerden liess. Nun bewirkt aber der Neid bössartiger Leute, dass der rechtmässige Gewinn zu spät ist. Dadurch ist mir das Herz schwer. Seither war es für immer besiegt. Es würde nur wieder froh, wenn die Schöne tun würde, worum ich sie bitte.

1.3A: Ich bräuchte dringend ein starkes Herz: Ich ertrage ein so kummervolles Leid. Lieber wäre mir der Tod, als dass ich es verheimlichen müsste, dass ich auf diese Art und Weise gefangen bin. Ich erfülle stets alles, was sie von mir verlangt, und werde das immer tun. Wie ungern ich das aufgeben würde! Die Jahreszeit hat sich gewandelt, der Sommer bringt rote Blumen mit sich. Mir würde <ebenso> geholfen, wenn sie mir eine freundliche Botschaft zukommen lassen würde.

1.4A: <Sollte ich Freuden nun verlieren – das wäre eine Einstellung, die niemandem wohl anstehen würde. Er soll ein beständiges Herz haben, so wie ich es auch bin. Derjenige, der mich davon abbringen wollte, der müsste Zauberkünste besitzen, denn meine Freude begann, als er zu mir gekommen war. Seine lange Abwesenheit muss ich beklagen. Du, lieber Bote, sollst ihm meinen Willen übermitteln: <Nämlich das:> Wie gerne ich ihn sehen und auch von seinem Frohsinn hören würde.>

Naturmetaphern leiten die erste Strophe ein: Die *heide val* (1.1A, 1), auf der statt blühenden Blumen Schnee zu finden ist (vgl. 1.1A, 2), und die trauernden Vögel (vgl. 1.1A, 3) verorten die Rede des Sprechers im Winter und markieren damit die Minne als leidbeladen. Das Sänger-Ich spricht aber nicht von seinem eigenen Minneschmerz, sondern demjenigen einer Frau (vgl. 1.1A, 4).<sup>127</sup> Ebenso gilt ihr die Liebeserklärung der nächsten Verse, in der das Ich die Beständigkeit (*mit rechter truwen*, 1.1A, 6) und die schiere Unermesslichkeit (*danne ieman kunde wizzen zal*, 1.1A, 7) seiner Affekte bezeugt, zugleich aber andeutet, weshalb die Strophe mit dem Wintermotiv beginnt: Bisher hielt das Ich seine Zuneigung wegen der *bæsen* (1.1A, 5) stets verborgen. Mit der Instanz schwieriger Dritter ist der Topos der heimlichen Minne aufgerufen; die Heimlichkeiten widersprechen dem Wunsch des Ich, seine Liebe in aller Freiheit kundtun zu können. Jedoch artikuliert das Ich mit dem Sang seine Affekte gegenüber der Frau, wenngleich es sie nicht direkt anspricht. Vielmehr hört das (imaginierte) Publikum in einer Aufführungssituation diese Worte ebenfalls, was einer möglichen Sanktionierung durch Dritte entgegensteht. Dieser performative Widerspruch wird an das Ideal der Ergebenheit geknüpft, indem das Sänger-Ich versichert, dass ihn von seiner Geliebten keine *unstet* (1.1A, 10) abbringen werde, selbst wenn es aus allen Frauen wählen könnte (vgl. 1.1A, 8–9). Mit dem *heile*<sup>128</sup> kommt schliesslich neben der verehrten Frau und den Dritten eine weitere Instanz ins Spiel, von der das Ich abhängig ist.

<sup>127</sup> EDER (2016, S. 87) verweist darauf, dass in diesem Lied ein seltenes Mittel zur «Kontrastierung» verwendet wird, nämlich «die Anbindung des Jahreszeitentopos an die emotionale Verfasstheit der Dame» und nicht die Verknüpfung von Befindlichkeit des Sänger-Ich mit der Jahreszeit, wie sie sonst üblich ist.

<sup>128</sup> Ob *heile* als religiös konnotierte Heilsgewissheit zu verstehen ist und der Werbungsdiskurs damit sogar transzendiert wird, muss offenbleiben. Es finden sich in der nächsten textlichen Umgebung keine expliziten Hinweise auf weitere explizit religiöse Semantiken.

Für die nächste Strophe ist hinsichtlich der Kohärenz zu fragen, inwiefern die Sprechenden oder angesprochenen Personen (Ich, Frau, *bæse*) sowie die Affektlage des Ich aus der ersten Strophe wieder aufgegriffen werden und welche neuen Elemente hinzukommen. Die Tongleichheit dieser Strophe legt wie erwähnt deren Zugehörigkeit zur ersten Strophe nahe, weshalb im Folgenden zunächst davon ausgegangen wird, dass es sich bei dem Sprecher immer noch um dasselbe Sängers-Ich wie in 1.1A handelt.

Wird für das einleitende *Die* (1.2A, 1) ein Bezug zur ersten Strophe gesucht, so liegt ein Verweis auf die *bæsen* nahe. Diesen gegenüber will sich das Ich in dieser Strophe offenbar rechtfertigen. Der Akzent liegt dabei auf dem zeitlichen Aspekt der Minnebeziehung: Die Beständigkeit seiner Gesinnung (vgl. *meneger zit; iemer stete*, 1.2A, 1–2), mit deren Erwähnung wiederum an Strophe 1.1A angeknüpft wird, soll den kritischen Beobachtern Beweis genug für die Wahrhaftigkeit der Minne sein. Zumindest für das Sängers-Ich selbst war dies offenbar Grund genug, den *strit* (1.2A, 3) aufzugeben. Mit dem *strit* könnte dreierlei gemeint sein: erstens die Abgrenzung gegenüber den schwierigen Dritten, zweitens die Werbung um die Dame und drittens der Konflikt mit der Minne (d. h. mit sich selbst). Der weitere Strophenverlauf macht letztere Option plausibel. Das Sängers-Ich erhofft sich nämlich von der *minne*, die als Geberin inszeniert und personifiziert wird, *lones gnade* (1.2A, 4) zu erhalten. Dadurch kommt zu den bestehenden Abhängigkeitsverhältnissen ein weiteres hinzu. Die Minne als höhere Macht erfüllt den Wunsch deswerbenden aber nicht ohne Weiteres, was – wie in der ersten Strophe bereits angedeutet – auch der Verlauf der zweiten Strophe zeigt. Die Missgunst *falscher liute* (1.2A, 5), die wiederum mit den *bæsen* gleichgesetzt werden können, hat den *gewinne* zwar nicht gänzlich verhindert, doch das Ich hat ihn *ze spete* erhalten (1.2A, 6). Somit wird nach der Vergänglichkeit des Minneglücks, welche mit der Jahreszeitenmetaphorik in 1.1A umschrieben wird, in Strophe 1.2A ein anderer Aspekt der Minnezeit – ein bestimmter Zeitpunkt nämlich – fokussiert: Es gibt offenbar ein (zumindest partielles) «Zu spät» für den Minnelohn, was ebenso Schmerz auslöst wie das Nichterhalten, das heisst eine Absage der Frau. Dies bleibt nicht ohne Konsequenzen für das Herz des Ich, das laut eigener Aussage seit dem verspäteten *gewinne betwungen* (1.2A, 8) sei und auch nicht mehr *vro* werden könne (1.2A, 9). Die ersehnte Freude, die als Heilmittel dienen könnte, macht das Sängers-Ich von der Minnedame abhängig (vgl. 1.2A, 10). So ist der Ergebnisdiskurs in dieser Strophe auf das Verhältnis des Sängers-Ich und der Minnedame sowie des Sängers-Ich und der Minne zu beziehen. Mit der metaphorischen Sprache rund um den *strit* wird die Konflikthafigkeit sowohl der einen als auch der anderen Konstellation betont.

Die Verbindung von Kriegs- und Liebesvokabular ist im Minnesang auch anderweitig anzutreffen. In A wird die Minne als kämpfende Instanz in einer Walther von der Vogelweide

zugeschriebenen Strophe regelrecht personifiziert:<sup>129</sup> Ein männliches Ich ruft die Minne auf, auch der von ihm verehrten Frau eine Wunde zu schlagen, sodass der Minneschmerz ein beidseitiger sei (vgl. *Frowe* [Frau Minne, A. M.] *lat mich des geniezin / ich weiz wol ir habt noch strale me / muogent irs in ir herze schiezen / daz ir werde mir geliche we* [WvV 40A, 1–4]).<sup>130</sup> Die Absolutheit der Minnemacht, der sich keiner entziehen kann, ist ebenfalls in einer anderen Strophe unter dem Namen Walthers betont: *Wer gap dir minne den gewalt / daz du so gewaltich bist / du twingest beide junc und alt / davur kan nieman dekeinen list* (WvV 23A, 1–4).<sup>131</sup> Ähnlich wird im A-Corpus in einer Hartmann von Aue zugeschriebenen Strophe die Minne als *twingende* Herrin dargestellt (vgl. Kap. II 2.1.2). Im Falle der *Heinrich der Riche*-Strophe ist nun nicht eindeutig, wen das Ich für sein Bezwungensein verantwortlich macht – auch ist dies wohl nicht das primäre Ziel seines Singens. Vielmehr sind es die mehrfachen Abhängigkeiten, vor deren Hintergrund das Ich über seine Situation spricht und die die Situation des Sängers umso diffiziler erscheinen lassen.

Das Minneleid, das aufgrund dieser Abhängigkeitsverhältnisse vielfachen Ursprung hat, ist schliesslich das Ausgangsthema der nächsten Strophe 1.3A, wobei die Wortrekurrenz von *herze* stropfenverbindend wirkt: In 1.2A <liegt> das *herze in swere* (V. 7) und in 1.3A benennt das Ich, es brauche ein *starchez herze*] (V. 1). Die Klage vom Ende der zweiten Strophe wird in 1.3A zudem in intensivierter Weise mit einer weiteren Rekurrenz fortgeführt: Die *swere* (1.3A, 2), die bereits in 1.2A, 7 genannt ist, kann das Ich kaum noch ertragen. Noch schlimmer wäre allerdings, dieses Leid nicht artikulieren zu können – eher würde das Ich sterben, als darüber zu schweigen (vgl. 1.3A, 3–4), was als Anspielung eines Metadiskurses über das Singen selbst verstanden werden kann, da das Ich diese Worte ja im Singen äussert. Dieser Metadiskurs über den Sang ergänzt die bisherigen Diskursebenen; Sprache und spezifisch der Sangeskunst wird eine wesentliche Wirkung als Heilmittel zugeschrieben. Allerdings generiert dies ein Konkurrenzverhältnis zur Minnedame und zur Minne selbst: Das Benennen des Leids scheint für das Ich lebenserhaltend, zuvor aber nannte es die verehrte Frau und die personifizierte Minne als (potenzielle) Lohngeberinnen. Auf eine dieser Instanzen bezieht sich

<sup>129</sup> Vgl. allgemein zur Gewalt und Macht der personifizierten Minne KELLER 1998.

<sup>130</sup> Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG *Walther Liedlyrik*, S. 361, modifiziert): «Herrin, lasst mir dies zugutekommen; ich weiss sehr wohl, dass Ihr noch mehr Pfeile habt. Könntet Ihr sie nicht in ihr Herz schiessen, sodass ihr gleich mir weh werde?» Freilich ist das Bild der Minne als gewaltsame Herrscherin auch ausserhalb von A zu finden. Als Beispiel aus der <nach-reinmarschen/-waltherschen> Zeit sei eine Strophe unter dem Namen Gottfrieds von Neifen genannt. Die Minne wird dort als *twingerin* der Minnedame aufgerufen, vgl. *hilf mir helferichiu süesse minne / twinc die lieben sam si hat betwungen mine sinne / unze sie bedenke minen senelichen pin* (GvN 20C, 7–9, Übersetzung [nach KLEIN *Minnesang*, S. 46, modifiziert]: «Hilf mir, hilfreiche süsse Minne! Bezwinge die liebe Frau, wie sie meine Sinne bezwungen hat, bis sie meiner Sehnsuchtsqual gedenkt.»)

<sup>131</sup> Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG *Walther Liedlyrik*, S. 129, modifiziert): «Wer gab dir, Minne, die Macht, dass du so mächtig bist? Du bezwingst sie alle, jung und alt, dagegen weiss niemand ein Mittel.»

dann wiederum die Ergebenheitsbekundung in den folgenden Versen: *ich leiste ie swaz si mir gebot / und iemer wil wie ungeru ichz inbere* (1.3A, 5–6). Syntaktisch naheliegender ist es, *si* auf die *schone* (1.2A, 10) am Ende der zweiten Strophe zu beziehen, doch eine Bezugnahme auf die Minne lässt sich, wie die Beispiele um die *strit*-Metaphorik gezeigt haben dürften, nicht gänzlich ausschliessen. Einmal mehr scheinen mehrfache Deutungsangebote geradezu die Pointe der Ich-Rede zu sein.

Neben diesen verbindenden diskursiven Aspekten wirkt ein weiteres textpoetisches Element zwischen den Strophen kohärenzstiftend: Die in der ersten Strophe via Natureingang eingeführte und in der zweiten Strophe weiterhin zentrale Zeit-Thematik (vgl. *zit*, 1.2A, 1; *iemer stete*, 1.2A, 2; *ein teil ze spete*, 1.2A, 6; *iemer*, 1.2A, 8) ist, wie die Verse 5 und 6 deutlich machen, in der dritten Strophe ebenfalls ein massgebliches Element. Davon zeugt auch die Gegenüberstellung des Winters in der ersten Strophe mit der verwandelten Szenerie, in der die *bluomen rot* (1.3A, 8) für die Minnefreude und -erfüllung stehen. Übertragen auf den Gemütszustand des Sänger-Ich bedeutet der Wandel der Jahreszeit die Abwendung von der Trauer hin zur Hoffnung. Dieser Wandel bewirkt jedoch nicht den Wunsch nach einer direkten Begegnung mit der Frau, sondern die Einstufung einer freudebringenden Botschaft (vgl. 1.3A, 10) als zufriedenstellend. Durch diese Aussage wird die Macht, die in dieser Strophe dem gesungenen/gesprochenen Wort beigemessen wird, noch einmal unterstrichen.

Fraglich ist trotz all diesen Hinweisen auf eine liedhafte Einheit, ob sich die Strophen 1.1A, 1.2A und 1.3A nicht auch als in sich geschlossene Einzelstrophen deuten lassen. Für die erste Strophe ist dies wohl ohne Weiteres der Fall. Schwieriger verhält es sich mit der zweiten Strophe, da dann offen wäre, auf wen sich *Die* im ersten Vers bezöge. Das Pronomen *Die* würde in diesem Falle eine nicht-spezifische Personengruppe, das heisst die «Anderen», umschliessen und nicht nur die *bæsen*, wodurch sich die Sprecher-Adressaten-Konstellation dieser zweiten Strophe verschieben würde. Die dritte Strophe schliesslich liesse sich ebenfalls als Einzelstrophe lesen. Ohne Bezug wäre dann allerdings der Wandel der Jahreszeit (vgl. 1.3A, 7): Die Gegenüberstellung von Winter und Sommer als zentrales Motiv, das der Problematisierung der Minne dient, würde bei einer Abkoppelung von den zwei vorangehenden Strophen ebenso fehlen wie die zeitliche Dynamik, die erst im Strophenverbund entsteht. Gleichermassen werden die diversen Abhängigkeitsbeziehungen, auf denen das Dilemma des Sänger-Ich beruht, und die Pointen einiger textpoetischer Elemente erst im Zusammenspiel der Strophen sichtbar.

Daher kann für die Strophen 1.1A–1.3A konstatiert werden, dass sie als liedhafte Einheit – verkürzt gesprochen – «Sinn» ergeben.<sup>132</sup> Indes folgt in A und auch in der Parallelüberlieferung eine weitere Strophe in demselben Ton, die nach wenigen Versen als Frauenrede zu identifizieren ist (vgl. die Adressierung *er*, 1.4A, 3). Dies allein ist kein Grund, die Zugehörigkeit dieser Strophe zu den anderen dreien in Zweifel zu ziehen. Jedoch weckt die Sprechweise der Frau einen Inkohärenzverdacht, denn sie weicht funktional von derjenigen des Sänger-Ich ab und sorgt darum für Irritation: Statt wie das Sänger-Ich den Minneschmerz zu beklagen, äussert sich die Frau herausfordernd und belehrend. Den Verlust von Freude wertet sie zu Beginn der Strophe als unschicklich (vgl. 1.4A, 1–2). Von dieser allgemeinen Aussage kommt die Frau auf die liedinterne Personenebene zu sprechen. Vorweg sei indes gesagt, dass die syntaktischen Bezüge der Pronomina in diesen nächsten Versen nicht leicht aufzuschlüsseln sind, weshalb die folgende Zuweisung als eine Möglichkeit unter mehreren aufzufassen ist.

Das Ich aus der vorherigen Strophe, auf das sich das Subjekt *er* im dritten Vers bei Zusammengehörigkeit der Strophen vermutlich bezieht, ist von der Frau aufgefordert, sich ein *stetez herze* (1.4A, 3) zu bewahren, weil sie, die Sprecherin, ebenso beständig sei (vgl. 1.4A, 4). Sie versichert anschliessend, dass nur derjenige (gemeint ist wohl ein bisher unbekannter Aussenstehender),<sup>133</sup> der *zouberliste* (1.4A, 5) besitze, sie von ihrer Beständigkeit abbringen könne (vgl. 1.4A, 4–5). Mit dem Stichwort *herze* ergibt sich zwar zu Strophe 1.2A (V. 7) und 1.3A (V.1) eine Wortrekurrenz und das Ideal der Ergebenheit war auch in den drei vorangehenden Strophen grundlegend (vgl. 1.1A, 8–10, 1.3A, 5–6), doch die Frau beschreibt das Minneverhältnis im Weiteren nicht als ein gefährdetes – im Gegenteil. Ihr *gewin* (4A, 6), der in lexikalischer Hinsicht den Gewinn des Sänger-Ich wieder aufgreift (vgl. 1.2A, 6), habe sich

<sup>132</sup> An diesem Beispiel zeigt sich, wie eng und zugleich heikel die Verschränkung von «Sinn» und «Kohärenz» ist: «Als ästhetisches Verfahren ist Kohärenzstiftung zugleich bedeutungsgenerierend (ein «Sinn»-Zusammenhang). Doch die Übergänge zwischen Sinnbildung auf Gegenstandsebene und auf Beobachtungsebene sind fließend» (KÖBELE/LOCHER/MÖCKLI/OETJENS 2019, S. 10). Entziehen sich also (insbesondere uns zeitlich ferne) Texte einer Bedeutungszuschreibung und erscheinen dadurch «sinnlos», werden sie oftmals als inkohärent eingestuft. Zugleich läuft eine Textinterpretation auf der Suche nach Kohärenzherstellung stets Gefahr, jeglichen Textbestandteilen und -aspekten «Sinn» zuzuschreiben. Die (Re-)Konstruktion von «Sinn» und nachfolgend «Kohärenz» gilt es folglich so weit wie möglich zu differenzieren.

<sup>133</sup> Die syntaktische Beziehung der Subjekte und Objekte ist hier nicht ohne Schwierigkeit, worauf auch BENZ (erscheint 2020) eingeht. Vorweg sei gesagt, dass die Parallelüberlieferung an dieser Stelle leider nicht erhellend ist. Es zeigt sich also, dass bei Fragen nach Varianz nicht nur die inhaltliche Kohärenz, sondern unter Umständen auch die Kohäsion eine Herausforderung darstellt. Das Pronomen *der* in V. 4 (*der mich davon beneme*) auf das Subjekt aus dem vorangehenden Satz (V. 3 *er muoz ein stetez herze tragen*) zu beziehen, wäre eine Möglichkeit, wobei dann in den Versen 3 bis 5 eine dritte Person beschrieben würde (so Benz, erscheint 2020). In meiner Lesart spiele ich eine andere Zuordnung durch: Ich nehme an, dass eine dritte Person erst mit den Versen *der mich davon beneme* / *er muoze zouberliste han* (1.4A, 4–5) eingeführt wird. Das Pronomen *er* im nächsten Vers (*alse er mir keme*, 1.4A, 6) bezieht sich meines Erachtens wieder auf das Sänger-Ich. Zustimmung möchte ich BENZ' Verständnis aber dahingehend, dass es für keine Fassung Sinn ergibt, ein Sprechen der Frau über einen einzigen Mann anzunehmen (vgl. BENZ, erscheint 2020).

vermehrt, und zwar zu dem Zeitpunkt, als eben jenes Ich zu ihr gekommen sei (vgl. 1.4A, 6). Diese Verse spielen auf eine Liebesvereinigung an, die bereits stattgefunden hat. Eine solche Andeutung, die vor dem Hintergrund der geforderten höfischen Verhaltensregulierung einigermassen prekär ist, wird unter Berücksichtigung der Aufführungssituation durch den Sprecherrollenwechsel ermöglicht: Der Sänger kann durch die doppelte ‹Maskierung› – in einem ersten Schritt als inszeniertes, liedinternes Ich, in einem zweiten Schritt als Frau – auf ein anderes Argumentationsverfahren zurückgreifen und einen lockereren Umgang pflegen mit dem, was im Rahmen von höfischen Konventionen sagbar ist.

So muss es nicht überraschen, dass die Frau im zweiten Teil der Strophe den am Ende der dritten Strophe geäußerten Wunsch des Mannes aufgreift und sogar explizit auf diesen eingeht, indem sie einem (offenbar präsenten, mit ‹Du› angesprochenen) Boten den Auftrag erteilt, in ihrem Namen eine Nachricht zu überbringen (vgl. 1.4A, 8–9). Diese Nachricht – *wie gerne ich in sehe sine vreide noch verneme* (1.4A, 10) – klingt weder ablehnend noch keusch, denn das Ansprechen der sinnlichen Ebenen (*sehen* und *vernemen*) lässt die erneute Aussicht auf eine Liebesvereinigung anklingen. Dennoch sind die Anspielungen uneindeutig genug, um dem höfischen Dezenzgebot Genüge zu tun.

Die oben gemachten Beobachtungen zur Kohärenz der drei ersten Strophen lassen sich also im Hinblick auf die vierte Strophe weiterführen: Auf den ersten Blick steht die Rede der Frau mit ihrer spielerischen Sprechweise zwar der klagenden, retrospektiv-schermütigen des Ich gegenüber, doch sie lässt sich durch ihre Kontrastierung auch als Ergänzung zu den Sprechakten der ersten drei Strophen lesen. Zudem sind die Rede des Sänger-Ich und die der Frau durch die Verwendung gemeinsamer textpoetischer Elemente (Wortrekurrenzen von z. B. *gewin*, *herze*, Betonung der Zeitlichkeit) und Topoi (Herzenstausch, Beständigkeit) aufeinander beziehbar, was eine unterschiedliche Ausgestaltung der gemeinsamen Aspekte der Sänger-Ich- und der Frauenrede ja nicht ausschließt. In diesem Sinne ist festzuhalten, dass es sich bei den Strophen 1.1A–1.4A nicht um einen Dialog eines Liebespaares handelt, sondern übereinander gesprochen wird. Ausgeschlossen davon sind die letzten Verse der Frau, in denen sie einen Boten als anwesendes Gegenüber anspricht. Im Hinblick auf das sprechende Personal dieser vier Strophen kann das Lied aber trotzdem als ‹Wechsel› bezeichnet werden.

Weitere Wechsel finden sich in A unter den Namen Walthers von der Vogelweide (WvV 24A–27A, WvV 28A–30A), Walthers von Meze (WvM 10A–12A), Heinrichs von Veldeke (HvV8A–10A) und des Burggrafen von Regensburg (1A–2A). Dabei sind allerdings nicht für alle Wechsel derart gegensätzliche Sprechakte wie bei *Heinrich* zu verzeichnen, was für die Heinrich von Veldeke (vgl. Kap. II 3.1.3) und dem Burggrafen von Regensburg (vgl. Kap. II 5.1) zugeschriebenen Wechsel noch detailliert auszuführen ist. Für den *Heinrich der Riche-*

Wechsel dürfte deutlich geworden sein, dass sich die vier Strophen über das metrische Muster hinaus auch auf inhaltlicher Basis als liedhafte Einheit verstehen lassen, obwohl damit die potenzielle Einzelstrophigkeit nicht ausgeschlossen ist. Die Frage strophischer Zusammengehörigkeit gilt es nun an den *Heinrich von Rucche* zugeschriebenen Strophen weiter zu untersuchen.

### 1.1.2 Zwingende Kohärenz durch Tongleichheit?

Die Strophen 2.1A–2.4A unter dem Namen *Heinrich von Rucche* umfassen je 8 Verse (Reimmuster: ababccdd) und sind wie 1.1A–1.4A stolligen Baus. Wie VON KRAUS bemerkte, gibt es zudem über die einzelnen Strophen hinaus einige mehrfach verwendete Reime.<sup>134</sup> Diese Übereinstimmungen sprechen in formaler Hinsicht für Kohärenz der Strophen, doch eine inhaltliche Zusammengehörigkeit scheint keineswegs zwingend.

#### 2.1A

*Nach frowen schone nieman sol  
ze vil gevragen sind si guot  
er lazez ime gevallen wol  
und wizze daz er rehte tuot  
5 waz obe ein varwe wandel hat  
der doch der muot vil hohe stat  
er ist ein ungevuoge man  
daz des an wibe niht erkennen kan*

#### 2.2A

*Ich tuon ein scheiden daz mir nie  
von deheinen dingen wart so we  
vil guote vriunde laz ich hie  
nu wil ich truren iemer me  
5 die wile ich si vermiden muoz  
von der mir sanfter tete ein gruoz  
an dem stetin herzen min  
danne ich ze rome ein keiser solte sin*

#### 2.3A

*Ich gerte ie wunneclicher tage  
uns wil ein schoner sumer komen  
al desten senfter ist min clage  
der vogel han ich vil vernomen  
5 der gruone walt mit loube stat  
ein wip mich des getræstet hat  
daz ich mine gehabe wol  
wan ich der zit geniezen sol*

<sup>134</sup> 2.1A, 1/2 und 2.3A, 7/8: *sol:wol* – 2.1A, 5/6 und 2.3A, 5/6: *hat:stat* – 2.1A, 2/4 und 2.4A, 7/8: *tuot:-uot* – 2.2A, 7/8 und 2.4A, 1/3: *sin:-in* (vgl. MFMT Bd. III/1, S. 248).



## 2.4A

*Ich horte gerne ein vogelin  
daz hube wunneclichen sanc  
der winter kan niht ander sin  
wan swere und ane maze lanc  
5 mir were liep wolt ez zergan  
waz vroidenech uf den sumer han  
dar stunt nie hoher mir der muot  
daz ist ein zit diu mir vil sanfte tuot*

Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Liedlyrik, S. 189, 191, modifiziert)

2.1A: Nach der Schönheit edler Damen soll niemand zu sehr fragen. Sind sie vollkommen, soll er daran guten Gefallen haben und wissen, dass er damit richtig handelt. Was macht es, wenn das Äussere (wörtlich: die Farbe) sich verändert, bei der, die doch eine hohe Gesinnung hat? Derjenige ist ein Mann mit unangebrachtem Betragen, der das bei Frauen nicht verstehen kann.

2.2A: Ich nehme Abschied, sodass mir niemals von irgendetwas mehr weh gewesen wäre: Viele gute Freunde lasse ich hier zurück. Nun trauere ich aber noch mehr darüber, dass ich sie verlassen soll, von der meinem beständigen Herzen ein Gruss angenehmer wäre, als wenn ich in Rom Kaiser sein sollte.

2.3A: Ich sehnte mich immer nach freudreichen Tagen. Uns soll ein schöner Sommer beschert werden, umso leichter ist meine Klage. Vogelgesang habe ich oft vernommen, der grüne Wald ist belaubt. Eine Frau hat mich so getröstet, sodass ich mich wohl befinde und diese Jahreszeit geniessen werde.

2.4A: (◊)Ich würde gerne ein Vögelchen hören, das zu fröhlichem Gesang anhebt. Der Winter kann nicht anders sein als schwer und über alle Massen lang. Ich wäre froh, würde es vorbeigehen – wie sehr freue ich mich auf den Sommer! Nie war meine Gesinnung höher. Das ist eine Jahreszeit, die mir sehr wohl tut.(◊)

In der ersten Strophe 2.1A dominiert eine belehrende Sprechweise. Eine nicht näher definierte Stimme richtet sich an das imaginierte Publikum: Die Äusserlichkeit der Frauen (*schone*, 2.1A, 1) sei nicht das entscheidende Kriterium bei deren Verehrung. Eine ähnliche, jedoch ausführlichere Kritik an einer prioritären Orientierung an der äusseren Schönheit einer Frau ist auch in einem der A-Lieder unter dem Namen Walthers von der Vogelweide formuliert: *Bi der schone ist dicke haz / zuo der schone niemen si ze gach / liep tuot dem herzen baz / der liebe get diu schone nach / liebe machet schoner wip / des mac diu schone niht getuon sine gemachet lieben lip* (WvV 123A).<sup>135</sup> Ähnlich dieser waltherschen Argumentation ist bei *Heinrich* das Wohlgefallen eines Mannes an einer Frau laut dem anonymen Lehrer darauf zu gründen, ob die Frau *guot* (1A, 2) sei. Sei dies der Fall, handle ein Mann richtig (vgl. 2.1A, 3–4). Bekräftigt wird diese Didaxe durch die nachfolgende bildhafte Rede: *waz obe ein varwe wandel hat / der doch der muot vil hohe stat* (2.1A, 5–6). Die *varwe* steht für die äussere, vergängliche Schönheit der Frau, die angesichts des beständigen *hohe[n] muot[es]* nichtig sei. Der Charakter eines jeglichen Mannes wiederum erweise sich schliesslich daran, ob er eben dies erkenne oder nicht (vgl. 2.1A, 7–8). Aufgrund des Themas und des entpersonalisierten Sprechens könnte diese Strophe ohne Weiteres als einzelstrophiger Spruch gewertet werden.

<sup>135</sup> Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 287, 289, modifiziert): «Bei Schönheit ist oft Missgunst, nach Schönheit sollte niemand zu sehr streben. Liebe tut dem Herzen wohler, Schönheit ist der Liebe untergeordnet. Liebe macht die Frauen schön. Das kann Schönheit nicht leisten, sie macht nicht liebenswert.»

Es würde sich dann um eine Didaxe handeln, die nicht das Minneprobem eines Einzelnen voraussetzt, wie dies beispielsweise in den Strophen unter dem Namen *Heinrich der Riche* der Fall ist, wo in 1.1A–1.3A das Sprechen aus der Warte des Sänger-Ich erfolgt und sich auch die Rede der Frau in 1.4A auf die spezifische Minnesituation bezieht. Stattdessen wird in Strophe 2.1A eine allgemeingültige Lehre über die richtige Art der Frauenverehrung postuliert.

Einen demgegenüber neuen Akzent setzt in Strophe 2.2A die hervortretende Ich-Stimme (vgl. *Ich tuon ein scheiden daz mir nie*, 2.1A, 1). Dieses Sänger-Ich äussert den durch ein *scheiden* (2.2A, 1–2) verursachten Schmerz, und damit ist gegenüber 2.1A zusätzlich zur Sprecherrolle die Sprechweise eine andere; es dominiert nicht mehr die Belehrung, sondern die Klage. Überdies wird mit dem Stichwort *scheiden* ein neuer Diskurs aufgerufen. Dieser wird zunächst auf *vil guote vriunde* (2.2A, 3) und anschliessend auf die Geliebte bezogen (vgl. 2.2A, 4–5). Diese wird in der zweiten Hälfte der Strophe näher charakterisiert und als diejenige Minnedame stilisiert, deren *gruoz dem stetin herzen* des Ich *sanfter tete* (2.2A, 6–7). Das Ich benennt die Zuneigung dieser Frau schliesslich als wertvoller als jegliche politische Macht (vgl. 2.2A, 8). Damit ist nicht nur die Geliebte überhöht, sondern zugleich die Treue des Ich.

Für eine Deutung von 2.2A ist die vorangehende Strophe 2.1A freilich nicht nötig, sie bietet mit ihrer allgemein gültigen Lehre aber eine Anschlussmöglichkeit für das Sprechen eines jeglichen Sänger-Ich, das seine individuelle Minneerfahrung artikulieren möchte. Die Didaxe der Strophe 2.1A – ein werbender Mann solle den *hohen muot* einer Frau höher als ihre *scho-ne* schätzen – bleibt als Hintergrundfolie erhalten, wenn die beiden Strophen als zusammengehörend aufgefasst werden. Dies gilt auch für die Strophen 2.3A und 2.4A, wo darüber hinaus die in der zweiten Strophe eingeführte Figurenkonstellation Sänger-Ich – Minnedame beibehalten wird. Die weitere textpoetische Gestaltung ist in diesen beiden Strophen aber eine andere als in 2.2A: Neu ist in der dritten Strophe nämlich die Verwendung der Naturmetaphorik (*schoner summer*, 2.3A, 2; Gesang der Vögel, vgl. 2.3A, 4; *der gruone walt mit loube*, 2.3A, 5), durch welche die Minnefreude an eine bestimmte Jahreszeit geknüpft ist (vgl. 2.3A, 1). Allerdings changiert das Ich in diesen Versen zwischen den Tempora,<sup>136</sup> wodurch verschleiert wird, ob der Sommer bereits Minnefreude brachte oder nicht. Die Verse *ein wip mich des getræstet hat / daz ich mine gehabe wol* (2.3A, 6–7) lassen indes darauf schliessen, dass dem Sänger-Ich tatsächlich Lohnerfüllung zuteil wurde. Dazu passt, dass von dem Abschiedsschmerz der zweiten Strophe in 2.3A wenig zu spüren ist: Das Resümee des Ich lautet näm-

<sup>136</sup> V. 1 Präteritum *gerte*; V. 2 futurisches Präsens *wil komen*; V. 3 Präsens *ist*; V. 4 Perfekt *han vernomen*; V. 5 Präsens *stat*; V. 6 Perfekt *hat getræstet*; V. 7 Präsens *gehabe*; V. 8 futurisches Präsens *sol geniezen*.

lich, dass es diesen Sommer genießen werde (vgl. 2.3A, 8). Dieser Aussage steht die Abschiedsklage aus der zweiten Strophe entgegen, wodurch die Strophen 2.2A und 2.3A zunächst inkohärent scheinen. Zu bedenken ist aber der zyklische Charakter, welcher der Minnefreude zugeschrieben wird: Die *zit* der Minne ist nicht als stabiler Freudezustand zu sehen, sondern als vom Jahreszeitenwechsel abhängig und damit dynamisch. Die gegensätzlichen Sprechakte der Klage und Freude sind dadurch nicht länger unvereinbar. Die Strophen 2.2A und 2.3A lassen sich vielmehr in ihrer durch das Zusammenspiel erzeugten Zyklizität als kohärent auffassen.

Hinsichtlich der Sprecher-Adressaten-Konstellatation hebt sich Strophe 2.3A dennoch von den beiden vorangehenden Strophen ab. Zu beachten ist das pronominale Objekt *uns* im zweiten Vers, das nach Massstäben des Hohen Sangs eine selten auftretende Nennung ist, wenn dieses *uns* die Frau und das Sänger-Ich meint. Ganz eindeutig ist ein solches Verständnis mit Blick auf die Aufführungssituation (oder allgemeiner gesprochen auch die Rezeptionssituation einschliesslich des Lesens der Handschrift) nicht. So könnte dem *uns* auch die Funktion einer Vergemeinschaftung innewohnen und das Ich mit dem Publikum (oder dem Handschriftenrezipienten) zusammenbinden, womit sich ein Anschluss an die Sprecher-Adressaten-Konstellatation in 2.1A eröffnen würde.

Eine solche Inkludierung anderer, «textexterner» Personen ist in der vierten Strophe jedoch nicht explizit fortgeführt, und auch anderweitig bleibt der Bezug zwischen 2.3A und 2.4A fakultativ; Kohärenz ist also möglich, aber nicht zwingend. Zwar verwendet das Ich zur Widerspiegelung der Minnesituation ebenfalls Naturmetaphern, doch es spricht nicht mehr von erlebter Vergangenheit, sondern einem zukünftigen Wunsch: Es würde gerne den Gesang eines Vögelchens hören, da damit das Ende eines schweren, langen Winters angezeigt würde (vgl. 2.4A, 1–5). Der Sommer ist als Freudenanlass inszeniert, der das Ich in einen Freudezustand erhebt (vgl. 2.4A, 6) und den es als *sanfte* (vgl. 2.4A, 7) empfindet, wobei mit der Wortrekurrenz von *sanfte* eine Anschlussmöglichkeit an die vorangehende Strophe (vgl. 2.3A, 3) gegeben ist. Doch der Sommer in 2.4A hat noch nicht begonnen, wie dies in 2.3A der Fall ist – und dies kann wiederum als Inkohärenz gedeutet werden, wenn von einem zeitlich-linearen Verlauf ausgegangen wird. Demgegenüber ist jedoch der bereits erwähnte zyklische Charakter der Jahreszeitenmetaphorik, der kohärenzstiftend wirkt, nicht zu vergessen. Die Verwendung von Naturmetaphern lässt sich in diesem Fall also in die eine oder andere Richtung deuten.

Ähnliches gilt für die Gestaltung der Sprecherrolle und der aufgerufenen Diskurse dieser vierten Strophe. Mit der Nennung des *wunneclichen sanc[s]* (2.4A, 2), der sich lexikalisch wiederum an die *wunnecliche[n] tage* (2.3A, 1) anbinden lässt, ist auf die metadiskursive Re-

flexion verwiesen: Es ist der Minne-Sang, der Freude verschafft (gleichwohl er im Rahmen dieser Strophen zeitlich begrenzt ist; mit dem Ende des Singens endet auch die Freude). Denkt man nun an die Metapher der Sänger als Vögel,<sup>137</sup> können diese Eingangsverse ein Indiz für Frauenrede sein, mit der eine Sprecherin ihr Gefallen an der Werbung des Mannes äussert. Für diese Rollenzuteilung spricht überdies, dass der Strophe 2.4A eine explizite Markierung des Ich als Sänger fehlt (wie beispielsweise in den anderen Strophen mit der Erwähnung der Minnedame). Werden die Strophen 2.1A–2.4A als zusammenhängend aufgefasst und wird die Möglichkeit eines nicht-markierten Sprecherwechsels akzeptiert, gibt also eine Frau in dieser vierten Strophe ihrer Sehnsucht nach Minnefreude ebenfalls Ausdruck. Plausibel ist diese Option auch deshalb, weil von einer Verweigerung des Minnelohns durch die Frau in den Strophen 2.1A–2.3A nirgends die Rede ist, sondern das Sänger-Ich einzig über das gemeinsame Glück als zeitlich beschränkt spricht. Dass eine Trennung sowohl vom Mann als auch der Frau bedauert werden kann, ist zudem aus weiteren Minneliedern bekannt (vgl. auch Kap. II 3.1.3).

Wie für die Strophen unter dem Namen *Heinrich der Riche* gilt somit auch für die *Heinrich von Rucche* zugeschriebenen Strophen, dass das Zusammenspiel der unterschiedlichen Perspektiven und die Verflechtung verschiedener Sprechakte nur dann stattfinden, wenn die Strophen als liedhafte Einheit aufgefasst werden. Trotz der inhaltlichen Anschlussmöglichkeiten und Wortwiederholungen vor allem zwischen den Strophen 2.2A, 2.3A und 2.4A, ist aber die nicht zwingende Zusammengehörigkeit und die daraus folgende Option der Einzelstrophigkeit wenigstens potentiell in eine Interpretation einzubeziehen. An den beiden Strophenkomplexen 1.1A–1.4A und 2.1A–2.4A werden demnach unterschiedliche Grade von Kohärenz ersichtlich. Oder anders formuliert: Nicht alle Strophen bedürfen für ihr Verstehen und ihre Deutung in gleichem Masse eines strophischen Kontexts; es handelt sich nicht um Sinnzusammenhänge, die sich nur anhand mehrerer Strophen erschliessen lassen. Wie diese Beobachtungen in Bezug auf die Frage nach den Autorcorpora *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* zu deuten sind, gilt es im Kontext der handschriftlichen Umgebung zu fragen.

### 1.1.3 Anschlusspotenziale durch Wortrekurrenz

Die beiden Corpora unter den Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* wie auch die unmittelbar benachbarten Corpora zählen zu den weniger umfangreichen Autorsammlungen, die, wie in Kap. I 2.1 erläutert, üblicherweise zum zweiten Teil von A gezählt werden. Sie schliessen sich wie folgt an die Sangspruchcorpora unter dem Namen des Spervogels resp. des Jungen Spervogels an:

<sup>137</sup> Vgl. Näheres zu dieser Metapher bei HOCHKIRCHEN 2015, S. 108–116.

Rudolf von Rotenburg – 10 Strophen

Heinrich der Riche – 4 Strophen

Heinrich von Rucche – 4 Strophen

Hartmann von Aue – 10 Strophen

Bevor ich auf das Verhältnis des *Riche*- und des *Rucche*-Corpus zu sprechen komme, frage ich zunächst nach den Unterschieden und Gemeinsamkeiten zu den unmittelbar benachbarten Corpora.<sup>138</sup> Drei Lieder unter dem Namen Rudolfs von Rotenburg<sup>139</sup> (1A–3A, 4A–6A, 7A–10A) gehen demjenigen unter dem Namen *Heinrich der Riche* voran. Die Rudolf zugeschriebenen Strophen 1A–3A bieten in mehrerer Hinsicht Anschlussstellen an das nachfolgende Corpus. Zum einen finden sich diverse Wortrekurrenzen, welche die beiden Corpora miteinander verbinden, wie beispielsweise die folgende Aussage des Sänger-Ich bei Rudolf und bei *Riche* über den Status der Minnedame deutlich macht: Die Minnedame wird in beiden Fällen explizit von allen anderen Frauen abgehoben (vgl. *diu mir lieber ist danne elliu wip*, RvR 1A, 3; *hete ich von heile wunsches wal / uber elliu wip / verleite mich unстет ab ir dekeine*, HdR 1.1A, 8–10). Jedoch sollten Wortrekurrenzen nicht unbesehen mit inhaltlicher Analogie gleichgesetzt werden, wie das nächste Beispiel zeigt: Das Sänger-Ich bei Rudolf berichtet, dass es noch nie vor der verehrten Frau seinen *willen* (RvR 1A, 2) laut ausgesprochen habe. Diese Aussage – die sich in einer Aufführungssituation möglicherweise in ihrer Performativität geradezu untergräbt, wenn die umworbene Dame im Publikum säße – findet sich in modifizierter Weise mit demselben Substantiv (*willen*) bei *Riche*. Allerdings ist sie dort der Minnedame in den Mund gelegt (vgl. HdR 1.4A, 8–9), die nicht ihre Verschwiegenheit thematisiert, sondern explizit auf die Kundgabe ihrer Wünsche abzielt.

Auch in diskursiver Hinsicht lässt sich bei einem Vergleich der Corpora feststellen, dass sowohl die Rudolf- als auch die *Riche*-Strophen allgemeine Minnesang-Topoi aufweisen: In der zweiten Rudolf-Strophe beispielsweise spricht das Sänger-Ich vornehmlich über seine Ergebenheit gegenüber der Minnedame, aber auch über den Freudeverlust (vgl. RvR 2A, 5–7). Dieser kommt wie oben ausgeführt bei den *Riche*-Strophen ebenfalls zur Sprache (vgl. HdR 1.4A). In der dritten Strophe Rudolfs wird mit dem *twingen* eine auch bei *Riche* bekannte Metaphorik verwendet (vgl. HdR 1.2A, 8), die bei Rudolf jedoch nicht der Minne, sondern der verehrten Frau zugeschrieben wird (vgl. *So ich bi der hohgemuoten bin / diu ane ir wizen*

---

<sup>138</sup> Ein vollständiger Abdruck der Corpora befindet sich im Anhang auf S. 245f. (Rudolf von Rotenburg) resp. für das Hartmann-Corpus in Kap. II 2.1.1–2.1.3.

<sup>139</sup> Schreibung in A: *Rudolf von Rotenber<c>*. Ein weiteres Lied, das in C ebenfalls Rudolf zugeschrieben wird, findet sich unter dem Namen *Rudolf Offenburc*. Dieses Lied behandle ich jedoch nicht näher, da es in diesem Kapitel um die unmittelbare handschriftliche Umgebung gehen soll.

*twinget mich die sinne gar*, RvR 3A, 1–2).<sup>140</sup> Die Frau ist überdies nicht nur als Bezwingerin, sondern auch als Minnewundenheilerin<sup>141</sup> inszeniert (vgl. *die not niht wan ir minne kan erwenden*, RvR 3A, 9).<sup>142</sup> Dabei betont das Sänger-Ich die Macht des ausgesprochenen Wortes (vgl. RvR 3A, 4–8), was bei *Riche* ebenfalls als zentrales Mittel zur Erlösung des Minneschmerzes genannt ist (vgl. HdR 1.3A, 10) und von der Frau liedintern geleistet wird (vgl. HdR 1.4A, 8–10). Allerdings hat *Riches* Minnedame nicht dasselbe Machtmonopol inne wie diejenige Rudolfs: Das Sänger-Ich *Riches* nennt mit der Minne und den neidvollen Dritten zwei weitere Instanzen (vgl. HdR 1.1A, 5, 1.2A, 4–5), die bei Rudolf nicht zu finden sind, bei *Riche* aber die mehrfache Abhängigkeit des Ich betonen.

Das Sprechen über Minne und die Erhörung durch die Dame sind bei Rudolf im Strophenkomplex 4A–6A die massgebenden Diskurse. Dazu richtet sich das Sänger-Ich in den ersten beiden Strophen ausschliesslich an die Geliebte (vgl. *selic vrowe*, RvR 4A, 1; *frowe*, RvR 5A, 2; diverse Male das Pronomen *uch*). Eine solch explizite Adressierung findet sich bei *Riche* nicht. Jedoch lässt sich das zweite Rudolf-Lied hinsichtlich der bildhaften Rede mit den *Riche*-Strophen verbinden: Durch das *leit wintert* dem Sänger-Ich bei Rudolf *diu sumerzit* (RvR 5A, 7–9); bei *Riche* ist mit der Bildlichkeit der Jahreszeiten die (Un-)Beständigkeit der Frau/der Minne angezeigt. Die Option der Unbeständigkeit formuliert das Ich bei Rudolf wiederum in einer weiteren Strophe (vgl. RvR 6A, 5). Bemerkenswert ist jedoch der Adressatenwechsel dieser Strophe RvR 6A: Es wird nicht länger zur, sondern über die Frau gesprochen. Diese Frau und ihre Erhörung des Sanges sind es, von denen sich das Ich, anders als bei *Riche*, gänzlich abhängig macht: *geloubet si ez* [die Wahrhaftigkeit der Minne des Sänger-Ich, A.M.] *so enhan ich leit* (RvR 6A, 9). So sind nicht nur Abhängigkeitsverhältnisse, sondern ausserdem Sprecher-Adressaten-Konstellationen bei Rudolf und *Riche* unterschiedlich angelegt.

Die Strophen des dritten Liedes (7A–10A) unter dem Namen Rudolfs von Rotenburg schliesslich sind in einem klagenden Sprechgestus gehalten. Zweimal beginnt das Sänger-Ich mit *Owe* (RvR 7A/8A, 1) und bedauert, dass es die Minnebeziehung jemals begonnen habe. Nichtsdestotrotz versichert es seine Beständigkeit, selbst wenn ein solches Verhalten endloses Leid bedeuten würde (vgl. *so belibet mir daz ich in seneden leiden / iemer muoz biz an min ende sin*, RvR 9A, 6–7)<sup>143</sup>. Ähnliche Treuebeteuerungen stellen auch für die unter *Riche* über-

<sup>140</sup> Übersetzung RvR 3A, 1–2: «Bin ich bei der Hochgestimmten, die, ohne es zu wissen, mir meine Sinne ganz und gar bezwingt».

<sup>141</sup> Auch dies ist, wie die Macht und Gewalt der Minne, eine wohlbekannte Metapher in der mittelhochdeutschen Dichtung (vgl. KELLER 1998, S. 33).

<sup>142</sup> Übersetzung RvR 3A, 9: «[...] diese Not kann nur durch ihre Minne <in Freude> umgewendet werden.»

<sup>143</sup> Übersetzung RvR 9A, 6–7: «So bleibt mir nur, dass ich in sehnsuchtsvollem Schmerz leben muss bis zu meinem Tod.»

lieferten Sänger-Ich-Strophen und die Frauenstrophe einen wichtigen Diskurs dar. In der letzten Strophe Rudolfs wird überdies auf das Singen selbst angespielt, wenn das Ich sagt, es habe Selbstspott betrieben (vgl. RvR 10A, 8). Diese metapoetische Dimension wird in einer *Riche*-Strophe ebenfalls angedeutet, indem Sprache als heilende Kraft genannt ist (vgl. HdR 1.3A, 3–4).

Die Suche nach autorcorpusbergreifender Kohärenz (im Sinne einer Übereinstimmung) ist somit für Rudolf von Rotenburg und *Heinrich der Riche* zwar einerseits erfolgreich, andererseits lassen sich Differenzen ebenso wenig leugnen. Welche Anknüpfungspunkte es zwischen dem *Heinrich von Rucche*-Corpus und dem nachfolgenden unter dem Namen Hartmanns von Aue gibt, wird in Kap. II 2.1.4 näher diskutiert. Es sei jedoch vorausgreifend erwähnt, dass dort ähnlich wie zwischen dem Rudolf- und dem *Riche*-Corpus die Verwendung sowohl gleicher als auch funktionell unterschiedlicher, das heisst umkodierter Sprecherkonstellationen, Raum-Zeit-Verhältnisse, Diskurse und Sprechweisen anzutreffen ist. Eine strikte Abgrenzung dieser vier benachbarten Corpora voneinander ist, wenn die Namensnotierung aussen vor gelassen würde, auf inhaltlicher Basis also kaum möglich.

Ich komme an dieser Stelle noch einmal zurück auf die eingangs genannte, im Hinblick auf die Parallelüberlieferung schwer einschätzbare ‹Aufteilung› der ‹Rugge›-Strophen in A in zwei Corpora. Als eine Deutungsoption ist anzunehmen, dass die beiden Corpusteile als von zwei Autoren stammend wahrgenommen wurden; dass also nicht ein Autor Heinrich von Rugge, sondern zwei Autorschaften – *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* – durch die Texte in A evoziert wurden.<sup>144</sup>

Das schliesst indes nicht aus, dass sich zwischen diesen beiden Corpora eine Reihe textpoetischer und diskursiver Gemeinsamkeiten feststellen lässt. Erstens werden – wenngleich nicht mit derselben Dichte – in beiden Strophenkomplexen Naturmetaphern verwendet (vgl. HdR 1.1A, 1-4, HvR 2.3A, 2.4A), zweitens gibt es mehrere Wortrekurrenzen: Bei *Heinrich der Riche* nennt die Frau das beständige Herz als wichtigen Charakterzug des Mannes (vgl.

---

<sup>144</sup> SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik), geht von einer ‹unvollkommene[n] Vorlage› aus, die ‹offenbar auf jeder Seite oben› den Namen des Dichters verzeichnete, wobei der Name *Heinrich von Rucche* ‹nicht mehr genau lesbar› (S. 15) war. Denkbar wäre ausserdem, die beiden Corpora mit den Vorstufen der Handschrift zu begründen: Möglicherweise lagen dem Schreiber von A in einer Quelle \*A bereits zwei Corpora vor. Problematisch ist dieses Argument aber hinsichtlich des in der Forschung herrschenden Konsenses bezüglich einer Quelle \*AC. Sie hätte sich an dieser Stelle wohl deutlich von \*A unterschieden und beide Lieder unter Heinrich von Rugge (und möglicherweise auch unter Reinmar dem Alten) verzeichnet. Hinzu kommt, dass den C-Schreibern vermutlich eine weitere Quelle, nämlich \*BC, vorlag, denn auch in B sind die Strophen im Rugge-Corpus eingebettet. \*AC war aber vermutlich nicht die einzige Quelle für A, da überdies 67 Strophen nur in A überliefert sind (vgl. KORNRUMPF: Art. ‹Heidelberger Liederhandschrift A›. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 [1981], Sp. 578). Htten diese den C-Schreibern vorlegen, hätten sie diese wahrscheinlich übernommen. Das wäre zumindest die Konsequenz, wenn diesen Schreibern das Bemühen um Vollständigkeit attestiert wird, was in der Forschung die gängige Position darstellt. Die beiden *Heinrich*-Corpora belegen also, dass A mindestens auf eine weitere Quelle \*A zurückzuführen ist.

HdR 1.4A, 3), das Ich in den *Heinrich von Rucche*-Strophen attestiert sich selbst ein solches (vgl. HvR 2.2A, 7). Das Adjektiv *sanfte* wird in beiden Corpora verwendet (vgl. HdR 1.3A, 3, HvR 2.3A, 3, 2.4A, 8). Darüber hinaus stellt der Sprechakt der Klage ein zentrales Element beider Corpora dar.

Sich auf diese Gemeinsamkeiten als Indiz für einen Autor beider Corpora zu stützen, führt indes auf dünnes Eis, denn die Bildlichkeit der Jahreszeiten nimmt erstens bei *Riche* weniger Raum ein und sie findet zweitens bei zahlreichen anderen Minnesang-Autoren und in der handschriftlichen Umgebung rekurrente Verwendung (beispielsweise wie oben gezeigt bei Rudolf von Rotenburg). Gleiches gilt für den Wortschatz, der im Minnesang bekanntlich stark «selektiert und damit stilisiert»<sup>145</sup> ist, sodass gleiche oder ähnliche textpoetische Elemente nicht ohne Weiteres als Beleg für einen gemeinsamen Autor der beiden Lieder HdR 1.1A–1.4A und HvR 2.1A–2.4A gelten können. Überdies sind die beiden Corpora auch in diskursiver Hinsicht nicht deckungsgleich: Zum einen ist in den *Rucche*-Strophen explizit von einem Dienstverhältnis die Rede, bei *Riche* wird hingegen von dem Minnelohn (vgl. 1.2A, 4) und von Leistung auf Geheiss der Dame (vgl. 1.3A, 5) gesprochen. Ausserdem weist sich der *Riche*-Strophenkomplex mit der als Frauenrede markierten vierten Strophe als Wechsel aus, wohingegen die Sprecherrolle bei der *Rucche* zugeschriebenen vierten Strophe nicht eindeutig zu bestimmen ist. Zudem gibt es hinsichtlich der Textpragmatik zwar wie erwähnt Gemeinsamkeiten, jedoch differieren einige Sprechakte in auffällender Weise: Während bei *Riche* im Anschluss an die Klage des Mannes dessen Hoffnung auf (erneuten) *lon* im hypothetischen Raum bleibt, führt das Sänger-Ich bei *Rucche* einen anderen Grund zur Klage an: die Trennung von der Geliebten (vgl. HvR 2.2A, 1–5). Auch findet der anonym-lehrhafte Sprechgestus der ersten *Rucche*-Strophe im *Riche*-Corpus keine Entsprechung. Es ist demnach, auch unter Einbezug der nächsten textlichen Umgebung, nicht möglich, die Identität ein und desselben Autors beider Lieder zu behaupten, wenn man Kohärenz anhand textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Gemeinsamkeit herzustellen versucht. Jedoch sind zwei Autoren aufgrund der genannten Unterschiede ebenso wenig letztgültig beweisbar; dies bezeugen zahlreiche weitere, inhaltlich und formal heterogene Corpora, die unter einem Autornamen versammelt werden (wie beispielsweise Reinmar oder Walther).

Im Hinblick auf die Parallelüberlieferung der Texte in B und C scheinen die Fragen nach der Autorschaft auf den ersten Blick überflüssig, da dort beide Strophenkomplexe unter dem Namen Heinrichs von Rugge stehen. Doch sie sind im Folgenden, freilich in anderer Weise, aufgrund der Doppelzuschreibung in C an Reinmar nicht ausser Acht zu lassen und neben den strophenbezogenen Überlieferungsunterschieden einzubeziehen.

---

<sup>145</sup> SCHWEIKLE 1995b, S. 209.



## 1.2 Parallelüberlieferung der A-Lieder in B und C unter den Namen Heinrichs von Rugge und Reinmars des Alten

In B und C werden die A-Strophen einmal Heinrich von Rugge zugeschrieben und sie stehen in C ein zweites Mal unter dem Namen Reinmars des Alten. Dabei fällt die Stabilität der Strophenfolge ins Auge; in der Parallelüberlieferung sind beide A-Lieder mit jeweils gleichbleibender Strophenreihung notiert. Dies spricht dafür, dass die beiden Lieder als zwei je zusammengehörende Strophenkomplexe rezipiert wurden. Das bedeutet aber nicht, dass keine weitere Varianz zu finden wäre, denn über die Zuschreibungsdivergenz hinaus sind Abweichungen zwischen den Fassungen auf anderen Stufen zu finden, nach deren Konsequenzen ich nun frage. Dazu bespreche ich zuerst die Parallelüberlieferung des *Heinrich der Riche*-Corpus in B und C unter dem Namen Heinrichs von Rugge, bevor ich die Fassungen in A und in C unter Reinmar dem Alten vergleiche. Die *Heinrich von Rucche*-Fassung stelle ich anschliessend der Parallelüberlieferung in B und C (unter Heinrich von Rugge und Reinmar dem Alten) gegenüber.

### 1.2.1 Veränderte Figurenkonstellationen als Folge von Wortvarianz

Die Strophen 1.1A–1.4A unter dem Namen *Heinrich der Riche* und die Strophen in B und C unter dem Namen Heinrich von Rugge weisen einen geringen Grad an Wortvarianz auf. Dies und die bereits erwähnte stabile Strophenreihenfolge könnten zu der Annahme verleiten, dass die Handschriften keine unterschiedlichen Fassungen überliefern. Allerdings haben die lexikalischen Varianten, so gering sie auf den ersten Blick scheinen mögen, beachtliche inhaltliche Folgen.

1.1A

*Nu lange stat diu heide val  
si hat der sne gemachet bluomen eine  
die vogele trurent umberal  
daz tuot ir we der ich ez gerne scheine  
min lip ie vor den bæsen hal  
daz ich si me mit rehten truwen meine  
danne ieman **kunde wizzen** zal  
hete ich von heile wunsches wal  
uber elliu wip  
verleite mich unstete ab ir dekeine*

7B ≈ 18C<sup>1</sup>

*Nu lange stat diu haide val  
si hat der sne gemachet bluomen aine  
die vogel trurent über al  
das tuot ir we der ich es gerne schaine  
min lip ie vor den bæsen hal  
das ich si me mit rehten triuwen maine  
danne iemen **vinden kunne** zal  
hete ich von haile wunsches wal  
über alliu wip  
verlaitet mich abe dierre staete dehaine*

1.2A

**Die vindent** mich in meneger zit  
an einem sinne der ist iemer stete  
nach rehte liez ich minen strit  
daz mir **ie** minne lones gnade tete  
nu gemachet valscher **liute** nit  
daz guote **gewinne** sint ein teil ze spete  
da von min herze in swere lit  
betwungen waz ez iemer sit  
noch wurde ez vro  
leiste noch diu **schone** des ich bete

8B ≈ 19C<sup>1</sup>

**Si vindet** mich nu lange zit  
an dem sinne der ist iemer staete  
nach rehte lies ich minen strit  
das mir **ir** minne lones gnade taete  
nu machet velscher **welte** nit  
das guot **gedinge** wird ain tail ze spaete  
davon min herze swere lit  
betwngen was es iemer sit  
noch wurde es vro  
laiste diu **guote** des ich baete

1.3A

Mir were starchez herzen not  
ich trage so vil der kumberliche swere  
noch sanfte tete mir der tot  
danne ich ez hil deich alsus gevangen were  
ich leiste ie swaz si mir gebot  
und iemer wil wie ungeren **ichz** inbere  
diu zit hat sich verwandelot  
der summer bringet bluomen rot  
min wurde rat  
wolte si mir kunden liebiu mere

9B ≈ 20C<sup>1</sup>

Mir waere starches herzen not  
ich han so vil der kumerlichen swaere  
noch sanfter taete mir der tot  
danne ich es hil das ich alsus gevangen waere  
ich laiste ie swas si mir gebot  
und iemer wil wie ungerne ich **si** verbaere  
diu zit hat sich verwandelot  
der sumer bringet bluomen rot  
min wurde rat  
wolte si mir kiunden liebe maere

1.4A

Solt ich an vreiden nu verzagen  
daz wer ein sin **der nieman wol** gezeme  
**er muoz** ein stetez herze tragen  
**alse ich nu bin** der mich davon beneme  
er muoze zoberliste han  
wan min gewin sich huob alse er mir **keme**  
sin langes fremeden muoz ich clagen  
du solt ime lieber bote sagen  
**den willen min**  
wie gerne ich in sehe sine vreide noch verneme.

10B ≈ 21C<sup>1</sup>

Solt ich an vröiden nu verzagen  
das waere ain sin **der niemen guotem** zaeme  
**er müese** ain stets herze tragen  
**als ich enbin** der mich davon benaeme  
der müese zoberliste han  
wan min gewin sich hüebe als er mir **zaeme**  
sin langes vröiden muos ich clagen  
du solt ime lieber botte sagen  
**den willen min**  
wie gerne ich in saehe und sine vröiden noch  
vernaeme.

Ich fasse den Text in A kurz zusammen: Auf die dreistrophige Klage und Treuebezeugung des Sängers-Ich folgt in 1.4A die Rede der Minnedame, die mit einem Botenauftrag endet, der den Anschein erweckt, die Sprecherin erhöere das Werben des Sängers-Ich. En gros scheint diese Inhaltsangabe auch auf die Heinrich von Rugge zugeschriebene B- und die C<sup>1</sup>-Fassung zuzutreffen.<sup>146</sup> Doch die Varianten, obwohl sie kleinteilig erscheinen, sind hinsichtlich ihrer Signifikanz unterschiedlich zu bewerten, wie ich anhand einiger Textstellen ausführe:

Ein Beispiel für einen niedrigen Signifikanzgrad stellt die erste Strophe 1.1A/7B dar: Die lexikalische Varianz in V. 7 (*danne ieman kunde wizen zal* 1.1A, 7 vs. *danne ieman vinden kunne zal*, 7B, 7) ist von geringer Konsequenz, da die Aussage in beiden Fassungen dieselbe ist – ein höherer, auch klanglicher Verknüpfungsgrad entsteht jedoch in B/C<sup>1</sup> durch die Wortrekurrenz zur zweiten Strophe (vgl. *Sie vindet mich nu lange zit*, 8B, 1). Auch die Varianz des

<sup>146</sup> Der Text in C unter dem Namen Heinrichs von Rugge enthält gegenüber B nur Varianten graphischer Art, weshalb ich die Rugge-C<sup>1</sup>-Fassung nicht wiedergebe und bei der Zitangabe nur auf den Text in B verweise.

Schlussverses (*verleite mich unstet ab ir dekeine*, 1.1A, 10 vs. *verlaitet mich ab derre stet dehaine*, 7B, 10) läuft auf dasselbe Resultat wie in A – die Beständigkeit des Ich gegenüber der Minnedame trotz der Wahl anderer Optionen – hinaus. Hingegen ist eine Verschiebung bezüglich der Sprecher-Adressaten-Konstellation im ersten Vers in der zweiten Strophe zu finden. Dort heisst es in A, dass *Die* – wohl die *bæsen* aus der ersten Strophe – das Sänger-Ich stets in Treue vorfinden. In B ist das Subjekt des Satzes stattdessen die 3. Person Singular *Si* (8B, 1). In der B-/C<sup>1</sup>-Fassung sieht sich das Ich also nicht Dritten, sondern nur der Geliebten gegenüber verpflichtet, seinen guten Charakter zu beteuern. Eine ähnliche auf die Frau zentrierte Argumentation lässt sich anhand einer weiteren Variante beobachten: In B ist es nämlich nicht eine personifizierte Minne, die (in A dauerhaft, vgl. *ie*, 1.2A, 4) Lohn gibt, sondern *ir minne* (8B, 4), das heisst die Minne ebendieser Frau. Dennoch sind Dritte in der B-/C<sup>1</sup>-Fassung nicht gänzlich aussen vor gelassen: Es ist die *welte* (8B, 5), die dafür verantwortlich gemacht wird, dass *guot gedinge* (8B, 6) das Ich zu spät erreichen. Als Erlöserin aus dieser Not wird wie in A die Frau genannt, aber nicht als *schone* (1.2A, 10), sondern als *guote* (8B, 10) bezeichnet, womit gegenüber der äusserlichen Anziehungskraft in A die ethische Vollkommenheit der Minnedame betont wird.

Diese Varianten in den ersten beiden Strophen lassen sich primär auf der textpoetischen Ebene verorten. Dasselbe trifft auf eine weitere Variante in 9B zu: Das Sänger-Ich spricht über seine fortwährende Hingabe (vgl. 9B, 5) und davon, dass es seine Minnedame nur ungern aufgeben würde (vgl. *und iemer wil wie ungerne ich si verbere*, 9B, 6). In A lautet der Vers *und iemer wil wie ungerne ichz inbere* (1.3A, 6), was sich zwar bei der Annahme einer Apokope im Sinne der B-/C<sup>1</sup>-Fassung verstehen liesse (*ich si*), aber aufgrund der Schreibung (z) wohl eher enklitisch (*ich ez*) aufzufassen ist, wodurch die Treubestätigung in diesem Fall jedoch nicht mehr explizit der Minnedame gilt. An dieser Variante bestätigt sich für die B-/C<sup>1</sup>-Fassung abermals das Ausgerichtetsein des Ich auf die Frau. Dadurch aber bezieht sich das Ideal der Ergebenheit nicht mehr auf verschiedene Instanzen, sondern fokussiert die Minnedame; die Verhaltensregulierung ist weniger durch Dritte bestimmt. Diese diskursiven Unterschiede sind freilich nicht als Differenzen zu benennen, die einen gegenteiligen Inhalt zur Folge hätten. Vielmehr sind es Verschiebungen innerhalb ein und desselben Diskurses.

Doch zweifelsohne kann Wortvarianz auch inhaltliche Umkehrungen nach sich ziehen, wie die vierte Strophe 1.4A/10B belegt. Diese Strophe enthält mehrere unterschiedlich signifikante Varianten, wobei die erste wiederum eine Präzisierung gegenüber A bedeutet, ohne dass eine gegenteilige Aussage gemacht würde: Die Frau spricht davon, dass das Verfallen in Freudlosigkeit *niemen quotem zeme* (10B, 2), dass sich also eine solche Verhaltensweise für niemanden mit der Charaktereigenschaft *guot* gehöre. Die A-Fassung nimmt diese Differen-

zierung nicht vor. Der Freudeverlust steht dort nach Aussage der Frau niemandem gut an, eine genauere Bestimmung der Personengruppe wird nicht vorgenommen (vgl. *daz wer ein sin der nieman wol gezeme*, 1.4A, 2). Die zweite, weitaus brisantere Variante<sup>147</sup> bietet schliesslich V. 4: Die Frau fordert den Mann wie in A auf, er solle *ain stetes herze tragen* (10B, 3). Während sie sich in A als ebenso treu bezeichnet, sagt die Minnedame in B jedoch genau das Gegenteil – *als ich enbin* (10B, 4).<sup>148</sup> Sie negiert damit ihre eigene Treue, was angesichts der Rede des Sänger-Ich und im Vergleich mit A überrascht, ja sogar zu irritieren vermag. Hinzu kommt, dass sich die Frau von dieser <treulosen> Einstellung nicht abbringen lässt (vgl. 10B, 4–5). Insgesamt hinterlassen diese Aussagen im Hinblick auf die Ergebnisheit des Sänger-Ich einen zwiespältigen Eindruck der Minnedame. Eine solche Tendenz zur negativen Charakterisierung lässt sich ebenfalls anhand der nächsten Variante auf Wortebene beobachten: Mit *er* im Vers *wan min gewin sich hüebe als er mir zeme* (10B, 6) könnte der *gewin* gemeint sein, wenn nicht ein Schreibfehler angenommen wird. Die Frau würde den *gewin* somit als ihr selbstverständlich gebührend bezeichnen und sich in der Rolle einer Minneherrin positionieren, die primär auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist.

Schwierig ist die Deutung dieses ersten Strophenteils aber nicht nur wegen dieses Entwurfs der Frauenfigur, sondern weil sie mit dem zweiten Teil der Strophe nicht ohne Weiteres zu vereinbaren ist: Wenn das *lange vrömden* (10B, 7) nämlich dasjenige des Sänger-Ich ist – was die Folge wäre, wenn sich *sin* und im nächsten Vers *ime* auf das Ich beziehen würde –, dann müssen die Verse wohl als Eingeständnis der Frau gedeutet werden, dass sie ihrer eingangs selbstzentrierten Position zum Trotz nicht ohne das Sänger-Ich und dessen Kunst sein wolle. Damit würde die Haltung der Minnedame gegenüber dem Sänger-Ich ambivalent und sogar unberechenbar. Möglicherweise liegt gerade darin das eigentliche Minneprobem dieser Fassung: Während es in der A-Fassung schwierige, neidische Dritte sind, die ein Hindernis für die erfüllte Minnebeziehung darstellen, ist es in B die Minnedame selbst, die bereits in den Sänger-Ich-Strophen stärker fokussiert ist als in A. Ihre Aussagen in der vierten Strophe we-

<sup>147</sup> BENZ (erscheint 2020) bezeichnet diesen Überlieferungsunterschied meines Erachtens zu Recht als «reizvolle Variante». RUDOLPH (2018, S. 173) hingegen konjiziert den Vers in seiner Analyse der Rugge-C<sup>1</sup>-Fassung mit A, sodass die Verneinung getilgt wird. Er begründet dieses Vorgehen mit der Verständlichkeit der Stelle: «Die im Rugge-Korpus von C ebenso wie im Rugge-Korpus von B überlieferte Variante, derjenige müsse über ein beständiges Herz verfügen, der sie davon, wie sie *nicht* ist, abbringen könnte, lässt sich kaum als sinnvolle Aussage deuten» (S. 177). Freilich erstaunt die Verneinung der Treue vonseiten der Dame zunächst mit den Idealsetzungen der Minne als eine gegenseitige Hingabe. Ob eine Konjektur deswegen zwingend ist, ist dennoch fraglich. Die Rugge-B-/C-Fassungen können demgegenüber auch als spielerischer Umgang mit solchen Setzungen gedeutet werden, wie ich dies versuche.

<sup>148</sup> Die Auflösung der syntaktischen Bezugsprobleme (vgl. Kap. II 1.1.1) ist auch in dieser Fassung nicht möglich. Bemerkenswert ist aber, dass die vierte Strophe den höchsten Grad an Varianz bei allen Überlieferungen – sogar innerhalb einer Handschrift (vgl. Kap. II 1.2.2) – aufweist. Möglicherweise liegt der Grund dafür gerade in der Unklarheit der syntaktischen Gefüge, die zu einer uneinheitlichen, möglicherweise gar verderbten Überlieferung führte.

cken den Verdacht, doppeltbändig – weil unentschieden – und dadurch hinderlich für den Minnelohn zu sein. In Bezug auf die Folgen von Wortvarianz erweist sich Varianz in der vierten Strophe als signifikanter als die lexikalischen Unterschiede in den anderen Strophen, weil die inhaltliche Differenz eine gegenüber der A-Fassung abweichende ist.

### 1.2.2 Gezielte Autor- oder Schreibereingriffe?

Wortvarianten sind, den obenstehenden Erkenntnissen folgend, nach unterschiedlichen Signifikanzgraden zu ordnen. In diesem Sinne ist für den Vergleich der A-Fassung (*Heinrich der Riche*) mit der zweiten C<sup>2</sup>-Fassung unter dem Namen Reinmars zu fragen, ob sich wiederum veränderte Figurenkonstellationen feststellen lassen oder ob die Folgen der Varianz in anderer Weise signifikant werden.

#### 1.1A

*Nu lange stat diu heide val  
si hat der sne gemachet bluomen eine  
die vogele trurent umberal  
daz tuot ir we der ich ez gerne scheine  
min lip ie vor den bæsen hal  
daz ich si me mit rehten truwen meine  
danne ieman kunde wizen zal  
hete ich von heile wunsches wal  
uber elliu wip  
verleite mich unstat ab ir dekeine*

#### 207C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Nu lange stat diu heide val  
si hat der sne gemachet bluomen eine  
die vogel trurent uber al  
das tuot ir we der ich es gerne scheine  
min lib ie vor den bæsen hal  
daz ich si me mit rehten triuwen meine  
dann ieman vinden kunde zal  
hete ich von allem heile wunsches wal  
uber elliu wib  
verleitet mich abe dirre stete dekeine*

#### 1.2A

**Die vindent** mich in meneger zit  
an einem **sinne** der ist iemer stete  
nach rehte liez ich minen strit  
daz mir **ie minne** lones gnade tete  
nu gemachet valscher **liute** nit  
**daz guote gewinne sint ein teil** ze spete  
da von min herze in swere lit  
betwungen waz ez iemer sit  
noch wurde ez vro  
leiste noch diu schone des ich bete

#### 208C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

**Si vindet** mich nu lange zit  
an der **gir** diu ist eht iemer stete  
nah rehte liesse ich minen strit  
wer daz **si** mir lones gnade tete  
nu machet velscher **welte** nit  
**daz ich verbir gedinge der wirt** ze spete  
da von min herze swere lit  
betwungen was es iemer sit  
noh wurdes fro  
leiste diu schone des ich si bete

#### 1.3A

*Mir were starchez herzen not  
ich trage so vil der kumberliche swere  
noch sanfte tete mir der tot  
danne ich ez hil deich alsus gevangen were  
ich leiste ie swaz si mir gebot  
und iemer wil wie ungerne **ichz** inbere  
diu zit hat sich verwandelot  
der summer bringet bluomen rot  
min wurde rat  
wolte si mir kunden liebiu mere*

#### 209C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Mir were starkes herzen not  
ich han so vil der kumberlichen swere  
noch sanfter tete mir der tot  
danne ich es hil daz ich alsus gevangen were  
ich leiste ie swaz si mir gebot  
und iemer wil wie ungerne **das** verbere  
diu zit hat sich verwandelot  
der sumer bringet bluomen rot  
min wurde rat  
wolte si mir kiunden liebiu mere*

1.4A

*Solt ich an vreiden nu verzagen  
daz wer ein sin der **nieman wol gezeme**  
**er muoz ein stetez herze tragen**  
alse ich **nu bin** der mich davon beneme  
er muoze zouberliste **han**  
**wan min gewin sich huob alse er mir keme**  
sin langes fremeden muoz ich clagen  
du solt ime lieber bote sagen  
**den willen min**  
wie gerne ich in sehe sine vreide noch verneme*

210C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Solt ich an fröiden nu verzagen  
daz were ein sin der **mir niht wol enkeme**  
**ich müese unstetes herze iagen**  
als ich **enbin** der mich da von beneme  
der müese zouberliste **tragen**  
**wan solh gewin sich hüebe der mir niht zeme**  
sin langes fremden muos ich klagen  
du solt im lieber botte sagen  
<...>  
wie gerne ich in sehe und sine fröide verneme*

#### Übersetzung 210C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

210C<sup>2</sup>: «Sollte ich die Freude nun aufgeben – das wäre eine Einstellung, die mir nicht zugutekäme. Ich müsste einem unbeständigen Herz nachjagen, wie ich es nicht bin. Der mich davon [von der Beständigkeit, A.M.] abbringen wollte, der müsste Zauberkünste besitzen. Denn wenn solche Freude begänne, würde diese mir nicht ziemen. Seine lange Abwesenheit muss ich beklagen. Du, lieber Bote, sollst ihm sagen, wie gerne ich ihn sehen und von seinem Frohsinn hören würde.»

Die erste Reinmar zugeschriebene Strophe 207C<sup>2</sup> weist im Vergleich mit A, wenn man von dialektalen Schreibvarianten absieht, keine Unterschiede zur A-Fassung auf, sondern geht ebenso wie diese von der Treuebeteuerung eines Sänger-Ich aus. In der zweiten Strophe 208C<sup>2</sup> finden sich hingegen diverse Varianten auf der Wortebene, die teilweise dieselben Konsequenzen wie diejenigen in der Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung haben, doch auch darüber hinausgehen.

Zunächst fällt auf, dass das Sänger-Ich in dieser C<sup>2</sup>-Fassung seine Ergebenheit nicht wie in A gegenüber Dritten, sondern gegenüber der verehrten Dame (vgl. *Si*, RdA 208C<sup>2</sup>, 2) bestätigt. Seine Beständigkeit bezieht es zudem nicht auf den *sin*[ ] (1.2A, 2), sondern *diu gir* (RdA 208C<sup>2</sup>, 2). Zweifelsohne zielt auch der Begriff *sinne* auf eine Minnebeziehung mit der Frau ab, mit *gir* ist der Aspekt des Begehrens aber explizit genannt. Der Begriff *sin* hingegen umfasst ein weites Bedeutungsspektrum, das neben körperlichen Aspekten («die fünf Wahrnehmungssinne») auch die gedankliche Ebene einschliesst.<sup>149</sup> Freilich ist an die *gir* in C<sup>2</sup> ebenso wie an *sinne* – was nicht nur in A, sondern auch in B und C<sup>1</sup> steht – ein Hinweis auf ein nicht erfülltes Begehren geknüpft, denn die weitere Rede des Sänger-Ich ist konjunktivisch: Geschähe es, dass die Minnedame (vgl. *si*, RdA 208C<sup>2</sup>, 4) Lohn gewährte, so liesse das Ich sein Ringen um die Gunst der Dame bleiben. In der C<sup>2</sup>-Fassung ist an dieser Stelle überdies die Frau selbst – nicht eine «allgemeine» Minne (A) oder die Minne der Frau (B/C<sup>1</sup>) – als Lohngeberin genannt. Im Gleichgewicht hält sich diese Explizitheit des Sprechens durch den bereits erwähnten Modus des Konjunktivs. Dieser zeugt davon, dass das Modell der Verhaltensregulierung im Hintergrund wirkt und die Erfüllung des Begehrens deshalb aufgeschoben wird. An diesen Varianten zeigt sich somit im Vergleich mit A eine andere diskursive Ausge-

<sup>149</sup> Vgl. LEXER, s.v. *sin*: «körperlicher, wahrnehmender Sinn; Sinnlichkeit; der innere Sinn; Verstand».

staltung, die jedoch als weniger provokant einzustufen ist wie die Negierung der Treue durch die Minnedame selbst in der vierten Strophe in der B-/C<sup>1</sup>-Fassung.

Auch die Varianten der zweiten Strophe haben keine grundsätzliche diskursive Veränderung zur Folge, sind aber trotzdem in aller Kürze zu erläutern: Schuld an dem Nicht-Haben der Hoffnung (vgl. RdA 208C<sup>2</sup>, 6) ist wie in der B-/C<sup>1</sup>-Fassung der Neid der *velsche[n] welte* (RdA 208C<sup>2</sup>, 5). Der *gedinge* wird in der C<sup>2</sup>-Fassung als eindeutig *ze spete* (RdA 208C<sup>2</sup>, 6) bezeichnet; in A wird der *gewinne* zumindest noch als *ein teil ze spete* (1.2A, 6) eingestuft und die Hoffnung auf Lohn aufrechterhalten. In der Reinmar-C<sup>2</sup>-Fassung hingegen gibt es offenbar nur ein Entweder-oder: einen vollständigen Lohnerhalt oder einen gänzlichen Freudeverlust, der in dieser Fassung eine Weltanklage nach sich zieht. Diese Wortvarianten lassen sich resümierend als eine punktuelle Verschärfung und Vereindeutigung der Ich-Rede benennen.

Demgegenüber sind in der dritten Strophe kaum signifikante Varianten anzutreffen.<sup>150</sup> Die meisten Unterschiede finden sich jedoch erneut wie bei der Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung in der vierten Strophe, in welcher die Rede der Frau von einem einerseits fordernden, andererseits klagenden Sprechgestus geprägt ist. In A aber stellt sich die Minnedame mit ihrer Rede entschieden gegen den Freudeverlust, den sie als unpassend für jedermann bezeichnet. Ausserdem bestätigt sie ihrerseits die Treue zum Mann. Eine vielversprechende Nachricht lässt sie durch einen Boten überbringen. Welchen Ton schlägt die Minnedame nun in der Reinmar zugeschriebenen Fassung an?

Zunächst ist auffallend, dass die Frau<sup>151</sup> in C<sup>2</sup> den Freudeverlust nicht auf ein Kollektiv, sondern auf sich selbst bezieht: *daz were ein sin der mir niht wol enkeme* (RdA 210C<sup>2</sup>, 2). Somit fehlt die didaktisch-allgemeine Sprechweise in der Reinmar-C<sup>2</sup>-Fassung. Die anschließenden Verse, die in der B-/C<sup>1</sup>-Fassung die provokante Aussage der Frau über ihre Unbeständigkeit enthalten, lauten in der C<sup>2</sup>-Fassung wie folgt: *ich müese unstetes herze iagen / als ich enbin* (RdA 210C<sup>2</sup>, 3–4). Die metaphorische Sprache der Herzensjagd ist gegenüber den anderen Fassungen «neu». Die Frau attestiert sich selbst, treu zu sein und sagt damit dasselbe aus wie in der A-Fassung – bemerkenswerterweise wird aber für V. 4 der Wortlaut der Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung verwendet. Entscheidend ist also der anderslautende, vorangehende Vers 3, so-

<sup>150</sup> Einzig die Aussage des Ich, der Aussichtslosigkeit auf Lohn zum Trotz an seiner Beständigkeit festhalten zu wollen, ist in dieser Fassung eindeutig auf den Minnedienst und nicht auf die Minnedame zu beziehen (vgl. *wie ungerne ich das verbere*, RdA 209C<sup>2</sup>, 6). In B ist eindeutig die Minnedame gemeint (vgl. *wie ungerne ich si verbere*, 9B, 6), in A sind wie in Kap. II 1.2.1 ausgeführt beide Deutungen möglich (*wie ungern ichz inbere*, 1.3A, 6). In der C<sup>2</sup>-Fassung (und vermutlich auch in der A-Fassung) wird dem Minnedienst folglich ein höherer Stellenwert als der Minnedame eingeräumt.

<sup>151</sup> Da ein männliches Objekt fehlt, ist mit diesen Versen noch nicht klar, ob eine Frau spricht oder ob nicht etwa das Sänger-Ich aus den vorherigen Strophen weiterspricht. Erst in V. 8 ist eindeutig, dass es sich bei Strophe 210C<sup>2</sup> um eine Frauenrede handeln muss (vgl. *sin langes fremden muos ich klagen*, RdA 210C<sup>2</sup>, 8).

dass der Nebensatz *als ich enbin* eine der gegenseitigen Zuneigung entsprechende Charakterisierung der Frau nach sich zieht. Auch das Sänger-Ich bezeichnet sich in den vorangehenden Strophen als *stete* (vgl. RdA 207C<sup>2</sup>, 10 und 208C<sup>2</sup>, 2) und die Frau macht im Laufe der Strophe deutlich, dass sie das *unstete herze* nicht auf das Sänger-Ich bezieht. Jedoch tritt das Sänger-Ich in den Aussagen der Frau vorerst hinter die bildhafte Rede zurück; es ist nicht mehr in einem Personalpronomen greifbar. Dementsprechend nennt sich die Frau in V. 6, der in A eine frühere Begegnung des Paares beschreibt (vgl. 1.4A, 6), als einzige Protagonistin: *wan solh gewin sich hüebe der mir niht zeme* (RdA 210C<sup>2</sup>, 6). Die Minnedame nimmt somit eine Differenzierung des *gewins* (als ‚Freude‘ übersetzt) vor: Freude, entstanden aus der Jagd nach unbeständigen Herzen, will sie nicht erlangen, da dies ihrer unwürdig wäre. Das heisst im Umkehrschluss, dass Freude, die auf Treue beruht, ein erhabenes Ziel ist, nach dem auch die Frau strebt, wenngleich sie dies nur implizit sagt. Erst am Ende der Strophe äussert sie explizit den Wunsch, dem Mann zu begegnen (vgl. RdA 210C<sup>2</sup>, 8–10).<sup>152</sup> Im Gegensatz zur A-Fassung handelt es sich vermutlich um eine erstmalige Begegnung, denn V. 6 ist in der Reinmar-C-Fassung wie erläutert anders formuliert. Die Hoffnung des Sänger-Ich auf eine *liebiu mere* (RdA 209C<sup>2</sup>, 9) wird daher sowohl in A als auch in C bei Reinmar erfüllt, die C<sup>2</sup>-Fassung setzt aber zu einem anderen Zeitpunkt des Minnegeschehens ein, nämlich zu dessen Beginn.

Insgesamt erweisen sich die *Heinrich der Riche*-A-Fassung und die Reinmar-C<sup>2</sup>-Fassung hinsichtlich der Konzeption der Frauenfigur als weitaus ähnlicher als diejenige der Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung. Die Minnedame bezieht die höfische Tugend der *stete* bei Reinmar jedoch in noch grösserem Masse als bei *Heinrich* auf sich selbst und nur implizit auf den Mann. Zugleich ist die Redeweise des Sänger-Ich bei Reinmar hinsichtlich des Begehrens expliziter. Es wäre aufgrund dieser vor allem textpoetischen, aber auch diskursiven und textpragmatischen Unterschiede zwischen den drei Fassungen durchaus denkbar, dass das vierstrophige Lied entweder von den Schreibern bewusst oder aber von mehreren Autoren (*Heinrich der Riche*? Heinrich von Rugge? Reinmar?) bearbeitet wurde. Zumindest für die Fassungen in C unter den Namen Heinrichs von Rugge und Reinmars findet sich mit dem gemeinsamen Überlieferungsträger ein Hinweis auf eine Autorinteraktion (vgl. auch Kap. II 2.2.1) oder eine gezielte Doppelnotierung seitens des C-Kompilators. Dass sich freilich nicht aus allen doppelt notierten Liedern solche Schlüsse ziehen lassen, erläutere ich im folgenden Kapitel.

---

<sup>152</sup> Auch wenn V. 9 fehlt, ist die Aussage der Frau verstehbar.



### 1.2.3 Minimalvarianz als Indiz für Überlieferungskonstanz

Für den Vergleich der Strophen unter dem Namen *Heinrich der Riche* sowohl mit der Heinrich von Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung als auch der Reinmar der Alte-C<sup>2</sup>-Fassung erweisen sich Wortvarianten als signifikant, wenngleich in unterschiedlichem Masse. Mit den *Heinrich von Rucche* zugeschriebenen Strophen 2.1A–2.4A und deren Parallelüberlieferung liegt allerdings ein Fall vor, der als Musterbeispiel für stabile Überlieferung nicht nur hinsichtlich der Strophenreihenfolge gelten kann.

2.1A

*Nach frowen schone nieman sol  
ze vil gevragen sind si guot  
er lazez ime gevallen wol  
und wizze daz er rehte tuot  
waz obe ein varwe wandel hat  
der doch der muot vil hohe stat  
er ist ein ungevuoge man  
daz des an wibe niht erkennen kan*

11B ≈ 22C<sup>1</sup> ≈ 211C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Nach vrowen schæne niemen sol  
ze vil gevragen sint siu guot  
er lasse siu ime gevallen wol  
und wisse das er rehte tuot  
was ob ain varwe wandel hat  
der doch der muot vil hohe stat  
er ist ain ungevüge man  
der des an wiben niht erkennen kan*

2.2A

*Ich tuon ein scheiden daz mir nie  
von deheinen dingen wart so we  
vil guote vriunde laz ich hie  
nu will ich truren iemer me  
die wile ich si vermiden muoz  
von der mir sanfter tete ein gruoze  
an dem stet in herzen min  
danne ich ze rome ein keiser solte sin*

12B ≈ 23C<sup>1</sup> ≈ 212C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Ich tuon ain schaiden das mir nie  
von kaine dinge wart so we  
vil guote vriunde lasse ich hie  
nu will ich truren iemer me  
die wile und ich si vrömden muos  
von der mir taete ain lieplich gruoz  
noch sanfter an dem herzen min  
danne ob ich ze rome kaiser solte sin*

2.3A

*Ich gerte ie wunneclicher tage  
uns wil ein schoner sumer komen  
al desten sanfter ist min clage  
der vogel han ich vil vernomen  
der gruone walt mit loube stat  
ein wip mich des getræstet hat  
**daz ich mine gehabe wol**  
**wan ich der zit geniezen sol***

13B ≈ 24C<sup>1</sup> ≈ 213C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Ich gerte ie wunneclicher tage  
uns wil ain schæner sumer komen  
al desten sanfter ist min clage  
der voge han ich vil vernomen  
der grüne walt mit lobe stat  
ain wip mich des getræstet hat  
**das ich der zit geniessen sol**  
**nu bin ich hohes muotes das ist wol***

2.4A

*Ich horte gerne ein vogelin  
daz hube wunneclichen sanc  
der winter kan niht ander sin  
wan swere und ane mæze lanc  
mir were liep wolt **ez** zergan  
waz vroidenech uf den sumer han  
dar stunt nie hoher mir der muot  
daz ist ein zit diu **mir** vil sanfte tuot*

14B ≈ 25C<sup>1</sup> ≈ 214C<sup>2</sup> (Reinmar der Alte)

*Ich horte gerne ain vogellin  
das huop vil wunneclichen sang  
der winter kan niht anders sin  
wan swere und ane mæsse lang  
mir waere liep wolt **er** zergan  
was guoter vröide ich uf den sumer han  
dar gestuont nie hoher mir der muot  
das ist ain zit diu **minin ougen** sanfte tuot*

Die Unterschiede zwischen den Fassungen beschränken sich, abgesehen von der doppelten Zuschreibung in C, auf wenige lexikalische und syntaktische Varianten:<sup>153</sup> Am Ende der dritten Strophe heisst es als weitere Erläuterung bezüglich des Trostes der Frau nicht wie in A *daz ich mine gehabe wol / wan ich der zit geniezen sol* (2.3A, 7–8), sondern *das ich der zit geniessen sol / nu bin ich hohes muotes das ist wol* (13B, 7–8).<sup>154</sup> Beide Varianten bewegen sich aber in demselben Diskursfeld. Hinsichtlich Fragen der Kohärenz ergibt sich mit der Einführung des *hohe[n] muotes* zudem eine weitere Anschlussstelle für die B-/C<sup>1</sup>-/C<sup>2</sup>-Fassung: Am Ende der letzten Strophe ist es nämlich ebenfalls der *muot*, der nie *hoher* (14B, 7) ausgerichtet war als zur Sommerszeit. Diese strophenübergreifende Verknüpfung kann in A aufgrund des anderen Wortlauts nicht hergestellt werden; für die Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung und die Reinmar-C<sup>2</sup>-Fassung ist der Kohärenzgrad auf lexikalischer Ebene somit geringfügig höher.

In der letzten Strophe finden sich die meisten Varianten, wobei deren Signifikanz wiederum zu diskutieren ist. Das Ich äussert den Wunsch, der *winter* (14B, 3) möge bald vorbei sein; auf den *winter* muss sich das Subjekt des Nebensatzes im Vers *mir were liep wolt er zergan* (14B, 6) beziehen. In A wird mit dem Wortlaut *mir were liep wolt ez zergan* (2.4A, 6) dagegen auf ein textexternes Subjekt, vermutlich das erlittene Leid, Bezug genommen. Des Weiteren wird in B für die *vröide* mit dem vorangestellten Adjektiv *guoter* (14B, 6) eine begriffliche Differenzierung vorgenommen, die im Gegensatz zur Variante in A darauf schliessen lässt, dass dieser Affekt nicht nur positiv besetzt ist. Die Paradoxie der leidgekoppelten Freude wird stattdessen aufgerufen und das Freudemotiv dadurch variiert. Zudem weicht die Parallelüberlieferung im letzten Vers im Vergleich zu A ab, denn es ist nicht das Ich in seiner Ganzheit, dem der Sommer mit seinen Freuden *sanfte tuot* (14B, 8), sondern es sind – freilich als *pars pro toto* des Ich – die Augen, die Glück erfahren (vgl. 14B, 8), und mit deren Erwähnung der visuelle Aspekt des Minnegeschehens betont wird.

Insgesamt kommt jedoch bei keiner dieser Varianten ein gänzlich anderes oder gar Gegenteiliges textpoetisches, diskursives oder textpragmatisches Element ins Spiel, das sich als Interpretament mit hochgradiger inhaltlicher Signifikanz benennen liesse. Die Folgen der Varianz in diesen Fassungen sind vielmehr als minimale Verschiebungen, begriffliche Präzisierungen und punktuell andere Verknüpfungsgrade zwischen den Strophen zu benennen. Fraglich ist daher, ob der Begriff «Fassung» für die Strophen unter dem Namen *Heinrich von Ruc-*

<sup>153</sup> Vgl. zur geringen Varianz bereits PAUS 1964, S. 64: «Die Überlieferung dieses Tones [...] ist im ganzen sehr gut und ziemlich übereinstimmend. Die Abweichungen sind im allgemeinen weder für die Aussage noch für den Rhythmus gravierend.» Deshalb beschränke ich die Primärtextwiedergabe auf die Parallelüberlieferung in B. Vgl. zu den wenigen Unterschieden zwischen dem Text in B und C<sup>1</sup> unter dem Namen Heinrichs von Rugge und C<sup>2</sup> unter dem Namen Reinmars auch HENKES-ZIN 2004, S. 141.

<sup>154</sup> Die Stellenangaben der B-Fassung stehen im Folgenden trotz der Zuschreibungsdivergenz in C und dialektaler Varianten stellvertretend für die Fassung B, C<sup>1</sup> und C<sup>2</sup>.

*che* und die Strophen in der Parallelüberlieferung angebracht ist. In welcher Hinsicht, bis zu welchem Grade müssen also parallel überlieferte Strophenkomplexe voneinander abweichen, um als ‹Fassung› zu gelten?<sup>155</sup> Einerseits können zur Beantwortung dieser Frage die Lied-‹ Fassungen › einander gegenübergestellt werden, andererseits sollten darüber hinausgehend die Zusammenstellungen der Autorcorpora in den Handschriften einbezogen werden. An diese Überlegung anschliessend lenke ich den Blick auf die Corpora in B und C unter dem Namen Heinrichs von Rugge.

#### 1.2.4 Die Rugge-Corpora in B und C

Die beiden Corpora in B und C weisen im Vergleich mit denjenigen in A und auch untereinander hinsichtlich des Umfangs und der Anordnung der Lieder einige Unterschiede auf: In B sind unter dem Namen Heinrichs von Rugge 23 Strophen verzeichnet, die in C (mit partieller Abweichung der Strophenfolge) im mittleren Teil des Corpus stehen.<sup>156</sup> Dort sind insgesamt 34 Strophen zu finden, wovon 21 Strophen in C auch Reinmar zugeschrieben werden. Diese ‹Doppelstrophen› bezeichne ich in der untenstehenden Tabelle mit ‹C<sup>1</sup>›. Die Einteilung der Strophen zu liedhaften Einheiten orientiert sich zunächst an der Farbe der Initialen in C. Dies schliesst die inhaltliche Heterogenität innerhalb eines Tons jedoch nicht aus.

Incipit	Strophenummer(n)	Gattung/Thema
<i>Ich sach vil liehte varwe han</i>	1C <sup>1</sup> , 2C <sup>1</sup> , 3C <sup>1</sup>	Minneklage mit Natureingang
<i>Minne minnet steten man</i>	4C <sup>1</sup> , gleicher Ton wie 1C <sup>1</sup> , 2C <sup>1</sup> , 3C <sup>1</sup>	Reflexion über Minne, ‹Minne minnen›
<i>Mir ist noch lieber daz si müesse leben</i>	5C <sup>1</sup>	einzelstrophiges Lob des Sängers über die Minnedame
<i>Got hat mir armen ze leide getan</i>	6C, 7C, 8C	Minneklage, anklingende Kritik an trügerischer Hoffnung
<i>Ich was vil ungewon</i>	9C, 10C	Minneklage (9C), Weltabsage mit Zeitklage (10C); unsichere Kohärenz
<i>Mich grüesset menger mit dem munde</i>	11C, 12C	spruchhafte Strophen, ‹Ächtung vorgespielter Freundlichkeit und Kritik an falschen Ratgebern› <sup>157</sup>
<i>Habe ich friunt die wünschen ir</i>	13C <sup>1</sup> , 14C <sup>1</sup> , 15C <sup>1</sup> , 16C <sup>1</sup> = 1B, 2B, 3B, 4B (in A Leuthold von Seven zugeschrieben)	Wechsel; Männerrede mit Frauenwahl- und Treuethema, 4B als Frauenrede

<sup>155</sup> Vgl. die Diskussion zum Fassungs-begriff (in der höfischen Epik) bei BUMKE 1996 (zu ‹Fassung› insbesondere S. 30–53) und STROHSCHNIEDERS (1998) Rezension zu BUMKE.

<sup>156</sup> Vgl. inhaltlich zum C-Corpus ausführlich RUDOLPH 2018, S. 69–241, und zum B-Corpus knapper ebenfalls RUDOLPH 2018, S. 242–259.

<sup>157</sup> KASTEN/KUHN Deutsche Liedlyrik, S. 704.

Incipit	Strophennummer(n)	Gattung/Thema
<i>Wan daz ich friunden volgen sol</i> <i>Man sol ein herze</i>	5B 17C <sup>1</sup> = 6B	Frauenpreisstrophe Tugendlehre, als Einzelstrophe lesbar
<i>Nu lange stat diu heide val</i>	18C <sup>1</sup> , 19C <sup>1</sup> , 20C <sup>1</sup> , 21C <sup>1</sup> = 7B, 8B, 9B, 10B	Klage über die <i>bæsen</i> , Treuebestätigung, evtl. Wechsel
<i>Nach frowen schæne nieman sol</i>	22C <sup>1</sup> , 23C <sup>1</sup> , 24C <sup>1</sup> , 25C <sup>1</sup> = 11B, 12B, 13B, 14B	Minnedidaxe und -klage
<i>Ain wise man vil dike tuot</i>	15B, 16B, 17B, im gleichen Ton wie 5B und 6B (= 17C <sup>1</sup> ), diese und weitere Strophen in A und C Reinmar zugeschrieben	Reflexion über kluges und dummes Verhalten des Ich, Lehre über das richtige Verhalten der Frau
<i>Diu welt mit grimme wil zergan</i>	26C, 27C, 28C = 18B, 19B, 20B in A Reinmar zugeschrieben	Didaxe mit Freude-, Tugend- und Minnelehre
<i>Friundes komen were alles guot</i>	29C <sup>1</sup> = 21B gleicher Ton wie 1C <sup>1</sup> , 2C <sup>1</sup> , 3C <sup>1</sup> , 4C <sup>1</sup>	(Frauen-)Rede über <i>fröide in senende leit</i>
<i>Mich fröit ane swere wol</i>	30C <sup>1</sup> , 31C <sup>1</sup> diese und weitere Strophen in A, C und E Reinmar sowie in B Friedrich von Hausen zugeschrieben und in Bu unter dem Namen <i>der vogt von Rotenburch</i> überliefert	Freude über <i>liebiu mere</i> der Minnedame und Treuebestätigung (30C <sup>1</sup> ), Reflexion über den Sang (31C <sup>1</sup> )
<i>Ich suochte wiser liute rat</i>	32C, 33C = 22B, 23B 34C	Reflexion der Minnelehre, 34C vermutlich Frauenstrophe

Im B-Corpus fallen bezüglich der liedhaften Kohärenz zwei Strophenkomplexe auf: 5B–6B und 15B–17B sind im selben Ton gehalten, lassen sich jedoch, wie auch die getrennte Notierung nahelegt, unabhängig voneinander als Lieder auffassen. Für die Strophen 15B–17B ist ausserdem der lehrhafte Sprechgestus bemerkenswert, weil dadurch für die im Liedkontext isoliert erscheinende Strophe 11B (= 2.1A), die ebenfalls didaktische Züge trägt, ein Anschluss innerhalb des B-Corpus entsteht. Dass die Klage über ausbleibenden Lohn und unerfüllte Hoffnung sowie die Treueversicherung mit didaktischen Elementen verbunden werden können, bezeugen weiter die Lieder 18B–20B und 22B–23B. Bezüglich der Sprecherrollen ist überdies zu bemerken, dass es sich bei Lied 1B–4B um einen Wechsel handelt und sich daher eine strukturelle Parallele zu den beiden in A unter den Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* überlieferten Strophen findet, wenn dort die jeweils letzte Strophe (10B/1.4A und 14B/2.4A) als Frauenrede gedeutet wird.

Ein weiteres Beispiel für die konzeptionelle Offenheit der Ich-Rolle zeigt sich an Strophe 21B, die vom B-Schreiber offenbar als einzelstrophige Frauenrede aufgefasst wurde, obwohl diese Sprecherrolle nicht eindeutig festzulegen ist. Die Parallelüberlieferung dieser Strophe in C zeugt denn auch von der Möglichkeit, einen strophischen Zusammenhang herzustellen: Die 21B entsprechende Strophe 29C<sup>1</sup> hat denselben Ton wie die nur in C überlieferten Strophen

1C<sup>1</sup>, 2C<sup>1</sup>, 3C<sup>1</sup> und 4C<sup>1</sup>, wobei die letzte Strophe 4C<sup>1</sup> wiederum durch eine andere Initialenfarbe von den vorangehenden abgehoben ist und auch in diskursiver Hinsicht für sich stehen kann. Eine solch getrennte Notierung von tongleichen Strophen ist in C allerdings keine Ausnahme, wie sich auch in den anderen Autorcorpora zeigt (vgl. beispielsweise die Hartmann-Überlieferung in C, Kap. II 2.2.4).

Für die Heinrich von Rugge zugeschriebenen C-Strophen ist überdies festzuhalten, dass sich, ähnlich wie in B, viele Strophen mit didaktischem Sprechgestus finden, neben dem Ideal der Ergebenheit aber auch eine Kritik an demselben anklingt (vgl. 6C–8C). Ausserdem wird in 10C der religiöse Diskurs aufgerufen, indem das Motiv der Absage durch die Frau aus 9C auf die Welt umgedeutet wird, was hinsichtlich der Kohärenz der beiden Strophen wiederum Fragen aufwirft.<sup>158</sup>

Die Gegenüberstellung der parallel überlieferten Autorcorpora bestätigt folglich den Untersuchungsbefund der *Heinrich der Riche*- und *Heinrich von Rucche*-Strophen in A: Erstens ist in vielen der mehrstrophigen Lieder unter dem Namen Heinrichs von Rugge sowohl in B und C ein strophenübergreifender Zusammenhang möglich, aber nicht zwingend. Eine strophische Erweiterung ist bei einigen Liedern optional; das wird deutlich an tongleichen, im Autorcorpus aber an anderer Stelle notierten Strophen. Die Überlieferungsvarianz bewegt sich folglich zwischen zwei Polen: einerseits Konstanz (wie 2.1A–2.4A resp. die Parallelüberlieferung in B und zweimal in C) und andererseits Instabilität/Variabilität (wie 5B–6B/15B–17B und 30C<sup>1</sup>, 31C<sup>1</sup> resp. deren erweiterte Fassungen mit Zuschreibungsdivergenzen in A, B, C, E und Bu).

Neben diesen corpusinternen Fragen erweisen sich die erwähnte Doppelüberlieferung in C mit Reinmar und die mehrfache Zuschreibungsdivergenz anderer Rugge-Lieder als Herausforderung für eine Interpretation: Mehrere C-Strophen sind in A oder E unter dem Namen Reinmars überliefert, ein B-/C<sup>1</sup>-Lied wird in A Leuthold von Seven zugeschrieben und im äusserst komplexen Fall der Strophen 30C<sup>1</sup> und 31C<sup>1</sup> sind tongleiche Strophen über die Reinmar-Doppelzuschreibung hinaus in B unter dem Namen Friedrichs von Hausen und im Budapest-Fragment Bu unter dem *der vogt von Rotenburch* notiert. Damit erweist sich eine Identifikation «des» Heinrich von Rugge-Œuvres als äusserst heikel. Eine handschriftenbasierte Konturierung scheint mir deshalb sinnvoller. Desgleichen ist die Beurteilung der Adäquatheit des Begriffs «Fassung» davon abhängig, auf welcher Ebene (Lied oder Corpus) angesetzt wird. Wird die Zusammenstellung des Autorcorpus für diese Frage beigezogen, ist für die *Heinrich*-Lieder und deren Parallelüberlieferung aufgrund der Corpusvarianz berechtigterweise von « Fassungen » zu sprechen.

---

<sup>158</sup> Vgl. KASTEN/KUHN *Deutsche Liedlyrik*, S. 702f.

### 1.3 Fazit

Die Frage nach der scheinbaren ‹Aufteilung› eines Rugge-Corpus in A verliert bei der Suche nach dem handschriften-evozierten, historischen Autorbild an Relevanz. Zugleich kann von einem eindeutigen Ergebnis hinsichtlich der überlieferungsbedingten Problemlage, ob die Namen *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* zwei verschiedene Autoren bezeichnen, keineswegs die Rede sein. Denn zweifelsohne weisen die beiden Strophenkomplexe 1.1A–1.4A und 2.1A–2.4A im Vergleich Gemeinsamkeiten auf, doch auch die umgebenden Corpora in A (Rudolf von Rotenburg und Hartmann von Aue) bieten in poetologischer, diskursiver und textpragmatischer Hinsicht Anschlussmöglichkeiten, wie dies für den Minnesang angesichts der thematischen Variation ja auch zu erwarten ist. Diverse Spielarten dieser Kunst hat RUDOLPH jüngst an Heinrich von Rugge in C herausgearbeitet. Das Urteil hinsichtlich der Frage, ob für einen Autor namens Heinrich von Rugge ‹ein› Œuvre bekannt war, muss aber auch mit Blick auf die Corpora in B und C unentschieden bleiben, da die beiden Corpora einen unterschiedlichen Umfang haben. Die zahlreichen Zuschreibungsdivergenzen mit Reinmar dem Alten bestätigen überdies die ‹Unfestigkeit› des mittelalterlichen Autorbildes.

Wird die unterschiedliche Namensschreibung in A ernst genommen und werden die Strophen somit nicht wie bei RUDOLPH (mit seinem Fokus auf die C-Überlieferung) Rugge zugeordnet, lassen sich die beiden Corpora in A wie folgt differenzieren: Für den unter dem Namen *Heinrich der Riche* überlieferten Strophenkomplex ist in textpoetischer Hinsicht die eindeutige Wechsel-Struktur hervorzuheben, bei der im strophischen Zusammenspiel der Diskurs der Verhaltensregulierung nicht auf die Minnedame bezogen, sondern darüber hinausgehend auf Dritte ausgeweitet wird. Dadurch befindet sich das Ich in einem komplexen – weil mehrfachen – Abhängigkeitsverhältnis. Die Rede der Frau lässt das Lied mit einem hoffnungsvollen Gestus enden, der die diversen Minneschwierigkeiten des Ich zumindest andeutungsweise aufhebt. Die Strophen hingegen, die unter dem Namen *Heinrich von Rucche* überliefert sind, entfalten die Minnebeziehung primär im Rückgriff auf die Jahreszeitenmetaphorik und legen den Schwerpunkt auf zeitliche Aspekte der Minne, die einerseits als stabiler Zustand, andererseits als wandelbar und vergänglich gestaltet sind, ohne nur leidbehaftet zu sein. Auch gilt es, die Ambiguität der Sprecherrolle zu erwähnen, die in der ersten Strophe dieses Liedes sogar so weit geht, dass kein Ich auszumachen ist. Das jeweilige Potenzial der *Heinrich von Rucche*-Strophen zur Einzelstrophigkeit ist deswegen grösser als bei den *Heinrich der Riche*-Strophen. Nimmt man die unterschiedliche Namensschreibung beim Wort, lassen sich also für die beiden Corpora durchaus zwei unterschiedliche historische Autorkonturen erkennen.

## 2 Hartmann von Aue: Singen über den Sang

Hartmann von Aue ist neben Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg und Heinrich von Veldeke der Vierte im Bunde derjenigen Autoren in A, von denen in der deutschen volkssprachlichen Überlieferung des Mittelalters sowohl lyrische als auch epische Texte überliefert sind. Im Gegensatz zu den Liedern Heinrichs von Veldeke, die im Vergleich zu dessen Bearbeitung des Eneasromans deutlich weniger Beachtung erfuhren (vgl. Kap. II 3), befasste sich die Forschung wiederholt mit der Lyrik Hartmanns. Nach der kritischen Beurteilung durch die ältere Forschung konnte in jüngerer Zeit vermehrt der Eigenwert der Hartmannschen Lyrik benannt werden.<sup>159</sup> Bei diesen Untersuchungen wurde vor allem in den 1960er Jahren nach möglichen Bezügen zwischen der Epik und Lyrik Hartmanns gefragt oder verschiedentlich eine zyklische Anordnung der Lieder versucht. Zugleich fand Hartmanns Lyrik in der Forschung eine kritische Beurteilung, sie galt als ‹kühl› und einige Lieder als ‹konventionell›.<sup>160</sup> Demgegenüber stellt JENS HAUSTEIN jedoch fest, dass die Hartmann-Lieder im Besonderen von einer ‹erzählerischen Grundhaltung› geprägt sind, die für das Hartmann-Œuvre als Kennzeichen gelten kann: Die Lieder ‹erzählen kleine, abgekürzte Geschichten, die in Zeit und Raum eingespannt sind und in denen die Figuren des Ich und der Dame über die sie betreffenden Zusammenhänge erzählend nachdenken, Zusammenhänge, die im Roman zumeist den Erzähler interessieren›.<sup>161</sup>

Darüber hinaus wurde auch die handschriftliche Überlieferung der Hartmann-Lieder von der Forschung thematisiert: So lässt sich an Hartmanns Lyrik beobachten, dass ein Umdenken stattfand von der Suche nach ‹dem› Originaltext hin zu einem Textverständnis, das Varianz berücksichtigt. Insbesondere hinsichtlich Fragen der Autorschaft, bedingt durch mehrere Zuschreibungsdivergenzen, wurde ein offenes Verständnis für den Begriff ‹Autor› aus mediävistischer Perspektive entwickelt.<sup>162</sup> Hingegen fand der handschriftliche Kontext bei den Interpretationsversuchen über weite Strecken nur geringe Aufmerksamkeit. Als zwei der wenigen Ausnahmen sind die Fallstudien NIKOLAUS HENKELS (1998) und ANDREAS KLARES (1999) zu nennen, die Überlieferungskontexte explizit einbeziehen.<sup>163</sup> Daran anschliessend gilt es nun,

---

<sup>159</sup> Vgl. auch den Überblick bei VON REUSNER 1985, S. 172–175 und später bei CORMEAU/STÖRMER <sup>3</sup>2007, S. 95f., sowie HAUSTEIN 2011, S. 83–85, und HAUSTEIN (erscheint 2020).

<sup>160</sup> Dazu zusammenfassend HAUSTEIN 2011, S. 85.

<sup>161</sup> HAUSTEIN (erscheint 2020).

<sup>162</sup> Vgl. die Aufsätze SCHWEIKLES 1995a, KORNRUMPFs 2008b BEINS 2010 zur Autorfrage für die Strophen. Ähnlich gab das Lied *We war umbe truren wir* Anlass zu Diskussionen über die Autorschaft Hartmanns, da dieses Lied anderenorts Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten zugeschrieben wird. Vgl. dazu VON REUSNER Hartmann und später FISHER 2000, der unter der Prämisse der Performanz des Minnesangs die drei Fassungen in C (Hartmann), E (Reinmar der Alte) und m (Walther von der Vogelweide) einander gegenüberstellt, sie vergleicht und zum Schluss kommt, dass alle drei Fassungen ihre eigene Berechtigung haben.

<sup>163</sup> Vgl. HENKEL 1998 und KLARE 1999, S. 152f., 158, 163.

den Blick spezifisch auf die umgebenden Autorcorpora sowie die Stellung des Hartmann-Corpus in der Gesamtkonzeption von A zu lenken und für die weiteren Lieder in A eine detaillierte, die Parallelüberlieferung beziehende Untersuchung vorzunehmen. Im Folgenden richtet sich der Fokus daher zuerst auf die Überlieferung in A, bevor ich auf die Parallelüberlieferung in den Handschriften B, C und E eingehe. Dabei stellen sich neben Fragen der Autorschaft der Texte vor allem Fragen in Bezug auf die textpoetischen, diskursiven und textpragmatischen Auswirkungen der unterschiedlichen Strophenreihungen.

## **2.1 Hartmann von Aue in A**

Das Corpus Hartmanns von Aue umfasst in A zehn Strophen unterschiedlichen Baus. Dienen die Paragraphenzeichen des Signators als erster Orientierungspunkt bezüglich der liedhaften Einheiten, ergeben sich drei jeweils mehrstrophige Komplexe: 1A–3A, 4A–6A und 7A–10A. Für alle drei Strophengruppen stellt sich aber im Folgenden die Frage nach deren Kohärenz, die über das metrische Muster hinausgeht. Dabei ist, dies sei vorausgreifend erwähnt, im Besonderen auf die metapoetische Auseinandersetzung der Hartmann zugeschriebenen Strophen zu achten. Dieser Aspekt ist es nämlich, der in allen Strophenkomplexen explizit oder implizit thematisiert wird.

### **2.1.1 Mehrdeutige Sprecherkonstellation**

Die ersten drei Strophen unter dem Namen Hartmanns von Aue in A boten, wie bereits erwähnt, in der bisherigen Forschung wegen der Zuschreibungsdivergenz und Strophenerweiterung in den Handschriften C und E wiederholt Anlass zur Diskussion. Diese Frage stelle ich jedoch vorerst zurück und gehe in Kap. II 2.2.1 näher darauf ein. Zunächst soll es um den inhaltlichen Zusammenhang der drei Strophen in A gehen, deren Deutungsangebot sich aufgrund mehrerer Sprecherrollen und damit der einhergehenden wechselnden Perspektiven vielschichtig gestaltet.

Die Strophen 1A, 2A und 3A umfassen je neun Verse und sind nach dem Reimschema ababccxddd (x mit gleichem Vokal wie d)<sup>164</sup> gebildet. Eine Versanzahl von acht oder mehr Versen ist für die Strophen, die Hartmann in A zugeschrieben werden, typisch, wie sich auch an den anderen beiden Liedern 4A–6A und 7A–10A zeigt.

---

<sup>164</sup> Vgl. VON REUSNER Hartmann, S. 133.



1A

*Mir hattenbotten frowe guot  
sinen dienst der dir ez wol gan  
ein ritter der vil gerne tuot  
daz beste daz sin herze kan  
5 der wil dur dinen willen disen summer sin  
vil hohes muotes verre uf die gnade din  
daz solt du minneclich enphan  
daz ich mit guoten meren var  
so bin ich willekomen dar*

2A

*Du solt ime botte minen dienst sagen  
swaz ime ze liebe muoge geschehen  
daz mohte nieman baz behagen  
der in so selden habe gesehen  
5 und bitte in daz er wende sinen stolzen lip  
da man ime lone ich bin ein vil vremdez wip  
zenpfahenne susgetane rede  
swer er uch anders gert  
daz tuon ich wan des ist er wert*

V. 8: swer: swes mit B/C

3A

*Min erste rede die sie ie vernam  
die enphienc si des mich duhte guot  
biz si mich nahen zir gewan  
zehant bestuont si ein ander muot  
5 swie gerne ich wolte ich mac von ir niht komen  
diu groze liebe hat so vaste zuo genomen  
daz si mich niht enlazet vri  
ich muoz ir eigen iemer sin  
nu enruoeche est doch der wille min*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 219, 221; VON REUSNER Hartmann, S. 59, 61, modifiziert)

1A: Mir, edle Herrin, hat einer als Boten seinen Dienst ausrichten lassen, der ihn dir gerne gewährt; ein Ritter, der sehr gerne das Beste tut, was sein Herz kann. Der möchte deinetwegen diesen Sommer in Hoffnung auf deine Gnade <trotz> der Entfernung hochgestimmt sein. Das sollst du auf liebevolle Weise empfangen, sodass ich mit guten Nachrichten weggehe. Dann bin ich dort willkommen.

2A: «Du, Bote, sollst ihm meine Ergebenheit übermitteln. Was auch immer ihm an Liebe geschehen könne, das könnte niemandem besser gefallen, der ihn so selten gesehen hat. Und bitte ihn, dass er sein herrliches Wesen/seinen prächtigen Körper dorthin wende, wo man es ihm lohnt; ich bin eine zu entfernte Frau, um eine solche Botschaft zu empfangen. Begehrt er ehrenhaft noch etwas anderes, tue ich das, denn er ist es wert.»

3A: Meine erste Botschaft, die sie jemals vernahm, die empfing sie so, dass es mich gut dünkte, bis sie mich ihr näherkommen liess. Als bald überkam sie eine andere Gesinnung. Wie gerne ich auch wollte, ich kann von ihr nicht loskommen. Die grosse Liebe hat so schnell zugenommen, dass sie mich nicht frei lässt. Ich muss für immer ihr gehören. Nun sei unbesorgt, es ist doch mein Wille.

Die Figur des Boten in der ersten Strophe fällt auf, weil er als explizit Sprechender in A selten zu finden ist.<sup>165</sup> Der Bote weist sich aus als Überbringer der Nachricht eines *ritters* (vgl. 1A,

<sup>165</sup> Der Bote als Überbringer einer Liebesnachricht tritt in A noch in zwei weiteren Liedern auf: erstens in einem Ulrich von Singenberg zugeschriebenen Lied (4A–7A, SMS Nr. 3, nach Bartsch Nr. 5, vgl. auch SCHWEIKLE 1995b, S. 136) und zweitens in einer Strophe unter dem Namen Walthers von Mezze: *Dir enbiutet edel ritter guot / ein frowe der din scheiden tuot / alse herzeclichen we / nu lis den brief er seit dir mer / waz dir enbiu-*

3), der einer Dame seinen *dienest* (1A, 2) anbietet.<sup>166</sup> Das sagt der Bote, wie die direkte Anrede *frowe guot* (1A, 1) glauben macht, in einem Zwiegespräch zur von einem *ritter* verehrten Dame. Eine Reaktion vonseiten dieser (als anwesend inszenierten) Minnedame ist durch die Anrede zwar nicht zwingend notwendig, aber durchaus möglich und wird in 2A auch umgesetzt. Zunächst aber zum weiteren Inhalt der ersten Strophe: Der Bote präzisiert gegenüber der Dame (im Lied) und den Rezipienten (dem hörenden Publikum im Falle einer Vorführungssituation oder der Leserschaft der Handschrift) den höfischen Charakter des *ritters*. Dieser sei bereit, *daz beste daz sin herze kan* (1A, 4) zu investieren und auf diese Weise eine Leistung gegenüber der Minnedame zu erbringen. Bei der Annahme dieses Angebots werde deren Absender – obwohl nur aus der Ferne (*verre*, 1A, 6) – hochgestimmt sein, was mit der Verortung dieses Zustandes im Sommer (vgl. 1A, 5–6) unterstrichen wird. Die Freude des Mannes wiederum hängt, wie das Boten-Ich deutlich macht, gänzlich von der *frowe* ab (vgl. *dur din en willen; verre uf die gnade din*, 1A, 5–6). Der Bote fordert die angesprochene Dame deshalb auf, das Gehörte *minneclich* (1A, 7) aufzunehmen, damit er seinem Auftraggeber einen guten Bericht überbringen könne (vgl. 1A, 8) und *willekomen* (1A, 9) sei. Die *frowe* entscheidet folglich nicht nur über das Glück des *ritters*, sondern auch über den Erfolg des Boten.<sup>167</sup> So spannt diese Strophe vor dem Hintergrund des Ergebnheitsdiskurses eine typische Werbesituation auf, variiert sie aber durch die Stimme des Boten, die es erlaubt, die Werbungsrede direkt an die Minnedame zu richten.

Dieser unmittelbare Gesprächscharakter wird in der zweiten Strophe aufrechterhalten, denn die Minnedame antwortet nun mit einer ihrerseits direkten Anrede an den Boten (vgl. 2A, 1). Sie bittet ihn um das Überbringen einer Nachricht und verwendet dabei ebenfalls das zuvor schon ins Spiel gebrachte Stichwort *dienst* (2A, 1), das hier freilich nicht dasselbe meint wie der Dienst des Mannes gegenüber der Frau, sondern vielmehr eine «Ergebnheitsformel höfischer Etikette»<sup>168</sup> ist. Somit handelt es sich bei der Beziehung zwischen dem *ritter* und der *frowe* nur um ein vermeintlich ausgeglichenes Tauschverhältnis, das durch Wortrekurrenz angedeutet wird, tatsächlich aber auf die übergeordnete Stellung der umworbenen Frau hinausläuft. Hinzu kommt, dass sich die Minnedame nicht in der vom *ritter* erhofften Weise äußert, sondern die Werbung, wenngleich in verhüllender Art und Weise, ablehnt: Zuerst versi-

---

*tet diu dich ze herzen triutet* (Übersetzung: «Dir, edler, vollkommender Ritter, lässt eine Dame, der dein Weggang sehr weh tut, den Gruss ausrichten. Lies jetzt diesen Brief, er sagt dir Genaueres über das, was diejenige dir ausrichten lässt, die dich von Herzen liebt.»). Der Bote nennt sich in letzterem Fall nicht selbst, ist aber vermutlich als sprechende Instanz mitzudenken. Bemerkenswert ist bei dieser Strophe ausserdem, dass das Überbringen der Botschaft in umgekehrter Richtung – von der Dame zum Mann – verläuft.

<sup>166</sup> Die einzige sinnvolle Trennung der Wortverbindung *hattenbotten* (1A, 1) lautet *hatt enbotten*, dies auch mit Blick auf die Überlieferung in C und E (vgl. 42C, 1 / WvV 121E, 1). Eine Trennung in *hatten botten* (*botten* als Substantiv) ergibt keinen Sinn, da ein weiteres Verb verlangt würde.

<sup>167</sup> Vgl. zu den Abhängigkeitsverhältnissen des Boten im Mittelalter MÜLLER, S. 2002, S. 92ff.

<sup>168</sup> Vgl. HENKEL 1998, S. 102.

chert die Minnedame zwar, dass das, *swaz ime ze liebe muoge geschehen* (2A, 2), niemandem besser gefallen könne als ihr (2A, 3). Doch bereits im nächsten Vers erfolgt eine erste Andeutung der Absage, indem die bereits vom Boten erwähnte räumliche Trennung, die offenbar trotz des Hochgestimmtheit bestehen bleibt (vgl. 1A, 6), erneut angespielt wird: Die Dame äussert nämlich, sie habe den Werbenden *selden* (2A, 4) gesehen. Dieser Umstand dient als Anknüpfungspunkt für die abweisenden Aussagen; die Minnedame sagt von sich, dass sie *ein vil vremdez wip* (2A, 6) sei. Ob mit *vremde* neben der räumlich-zeitlichen Ebene des *selden*-Sehens auf eine örtliche oder gesellschaftliche Distanz angespielt wird, ist nicht eindeutig.<sup>169</sup> Zweifelsohne ist das *vremde*-Sein aber als weiteres, entscheidendes Hindernis für die gelingende Werbung angeführt. Eine *susgetane rede* (2A, 7), wie sie der Bote in 1A äusserte, lehnt die Dame nämlich ab. Die Absage ist dennoch nicht allumfassend, denn die Dame äussert, dass sie *anders* (2A, 8), das der Mann begehre, zu erfüllen bereit sei. Hinzu kommt das die Strophe abschliessende Lob des Mannes (vgl. 2A, 9), das der Ablehnung der Werbung die Schärfe nimmt. Die Beziehung zwischen der *frowe* und dem *ritter* erscheint durch diesen Strophenschluss als Situation in der Schwebe, da die Diskurse der Verhaltensregulierung und der Ergebenheit zugleich aufgerufen werden; Absage und Lob müssen sich folglich keineswegs ausschliessen, sondern sind im Rahmen der höfischen Konventionen gleichermassen sagbar. Für den werbenden Mann ist die Rede der Frau allerdings prekär, bleibt sie doch am Ende unentschieden.

Mit einem erneuten Sprecherwechsel in 3A wird schliesslich einer weiteren Perspektive Raum gegeben. Indes fehlt eine Bezeichnung der Sprecherposition wie *ritter* oder *bote*, sodass nach anderen Signalen gesucht werden muss: Der Vers *Min erste rede die sie ie vernam* (3A, 1) leitet die Strophe ein, womit die *frowe* als Sprecherin ausgeschlossen werden kann. Wer verbirgt sich also hinter dem männlichen Ich dieser Strophe? Will man sich nicht auf eine bestimmte Rollenverteilung festlegen, kann die dritte Strophe neutral als «Ich-Klage»<sup>170</sup> bezeichnet werden, in der rückblickend die Geschichte einer erfolglosen Werbung erzählt wird. Die Strophe trägt somit narrative Züge,<sup>171</sup> was sie von den beiden vorangehenden Strophen, die Unmittelbarkeit suggerieren, unterscheidet. Hinzu kommt, dass sich die in 3A beschriebene Werbung nicht zwingend auf das Personal aus 1A und 2A beziehen muss, da ein nicht näher spezifiziertes männliches Ich bekanntlich als häufigste Sprecherposition fest im Rollenrepertoire des Minnesangs verankert ist, sodass die Strophe ohne eine spezifische Kontextualisierung, wie sie durch 1A und 2A geschieht, versteh- und deutbar ist. Für eine Separierung

<sup>169</sup> Vgl. LEXER, s.v. *vremede*: «fremd, fern, entfernt von, Gegenteil von bekannt und vertraut».

<sup>170</sup> Vgl. KORNRUMPF 2008b, S. 88.

<sup>171</sup> Freilich lassen die narrativen Elemente nicht auf einen «Liebesroman» schliessen, dessen Konstruktion von der früheren Forschung versucht wurde (vgl. dazu kritisch HENKEL 1998, S. 103).

der Strophe spricht zunächst auch, dass die Aussage des Ich, die Dame habe seine *rede* (3A, 1) in seines Erachtens erfreulicher Weise (vgl. 3A, 2) entgegengenommen, der Ablehnung der Sprecherin in 2A entgegensteht. Jedoch gilt es zu beachten, dass das Ich seine Aussage zeitlich einschränkt (vgl. *biz si mich nahen zir gewan*, 3A, 3). Daran anschliessend berichtet das Ich von dem *ander muot* (3A, 4) der *frowe*, was das Ich aber nicht dazu bringt, die Minnebeziehung aufzugeben (vgl. 3A, 5). Weiter liege die Ursache für sein Leid bei der *groze[n] liebe* (3A, 6), die *so vaste zuo genomen* (3A, 6) habe. Dadurch wird die Dame implizit vom Vorwurf entlastet, am Minneleid Schuld zu sein. Allerdings ist im folgenden Vers *daz si mich niht enlazet vri* (3A, 7) nicht eindeutig, wer mit *si* gemeint ist – die Minnedame oder die *liebe*? Selbst wenn die Strophe im Verbund mit den anderen beiden gelesen und für das Ich der vom Boten erwähnte *ritter* angenommen wird,<sup>172</sup> bleibt der syntaktische Bezug des *si* offen. Ich ziehe beide Optionen hypothetisch in Betracht:

Ist die *frowe*, die dann die Sprecherin von 2A meint, als diejenige gesetzt, die den *ritter* nicht aus der Minnebeziehung entlässt, steht das ihrer Ablehnung des Dienstangebots in der zweiten Strophe auf den ersten Blick entgegen. Auf den zweiten Blick aber sind dieses programmatische Nicht-Akzeptieren und das weitere Werben im Minnesang geläufige, das Singen geradezu generierende Motive. Einem Rezipienten von A dürfte das Zusammenspiel von Absage und weiterem Sang beispielsweise aus dem Reinmar-Corpus<sup>173</sup> bekannt gewesen sein.

<sup>172</sup> So der Forschungskonsens, vgl. HENKEL 1998, S. 103, BOLL 2007, S. 472 und BEIN 2010, S. 60. Die fehlende Spezifizierung dieses Sprechers eröffnet meines Erachtens noch zwei weitere mögliche Identitäten des Ich. Erstens: Der Bote aus 1A spricht noch einmal die gesamte dritte Strophe. Der bereits bekannte Bote kann als Sprecher nicht ausgeschlossen werden, denn durch seine Vermittlerrolle hat er die Nachricht seines Auftraggebers verinnerlicht und ist berechtigt, die *rede* (3A, 1) als seine (*Min erste rede*, 3A, 1) zu bezeichnen (vgl. dazu über die Botenrede in lyrischen Texten hinaus MÜLLER S. 2002, S. 92). Diese Botschaft wurde von der *frowe* positiv aufgenommen und der Bote durfte sich ihr nähern (vgl. 3A, 2–3), wie er rückblickend erzählt. Daraufhin änderte die Minnedame allerdings ihre Meinung (vgl. 3A, 4). Spricht im weiteren Verlauf der Strophe immer noch der Bote, so sind seine Aussagen in dem Sinne aufzufassen, dass er sich selbst in die *frowe* verliebte und nun an sie gebunden ist (vgl. 3A, 5–8). Damit befände sich der Bote in einer prekären Situation, hatte er doch den Auftrag zum Überbringen der Botschaft eines anderen Mannes. Zur Prüfung der Plausibilität dieser Rollenverteilung wären aber weitere Beispiele im Minnesang vonnöten.

Ähnlich verhält es sich mit der zweiten Option: Ein Sprecherwechsel erfolgt nach vier Versen; der Bote beginnt, die fünf letzten Verse der dritten Strophe lassen sich als *ritter*-Rede deuten und sind dann die direkte Reaktion auf die ersten vier Verse, in denen der Bote dem Auftraggeber die Absage mitteilt. Als Indiz für einen Sprecherwechsel könnte die Selbsterwähnung des Ich in V. 5 gelten. Die dritte Strophe wäre damit ein Bote-Auftraggeber-Dialog, der sich strukturell an den strophisch aufgeteilten *bote-frowe*-Dialog anschliessen würde. Ein stropheninterner Sprecherwechsel müsste jedoch ebenso wie die zuvor genannte Möglichkeit anhand weiterer Minnelieder geprüft werden. Selbst dann bliebe er spekulativ, da die in einer Aufführungssituation verwendeten Mittel der Rollengestaltung bekanntlich nicht zu rekonstruieren sind.

<sup>173</sup> Vgl. beispielsweise: *so si daz vernam / daz ich niemer von ir komen kunde / do waz si mir iemer mere in ir herzen gram / und erbot mir leit zaller stunde / also han ich si verlorn* (RdA 23A, 8–13; Übersetzung nach SCHWEIKLE Reinmar, S. 153, modifiziert: «Als sie das vernahm, dass ich niemals von ihr wegkommen könnte, war sie mir seitdem umso mehr im Herzen gram und bereitete mir zu jeder Stunde Leid. So habe ich sie verloren.»); oder: *ich weiz vil wol waz mir den schaden gemacht hat / daz ich si niht verheltn kunde swaz mir war / des han ich ir geseit so vil / daz si daz niemer horin wil* (RdA 11A, 6–9; Übersetzung nach SCHWEIKLE Reinmar, S. 109, modifiziert: «Ich weiss sehr wohl, wodurch mir dieser Schaden entstanden ist: Dass ich vor ihr nicht verbergen konnte, was mich bekümmerte. Davon habe ich ihr so viel gesagt, dass sie das nicht mehr

In diesem Sinne könnte bei Hartmann der Eingang der dritten Strophe *Min erste rede* (3A, 1) auf ebenjene Nachricht, die in der ersten Strophe von dem Boten ausgerichtet wurde, verweisen, womit das Ich ein Signal für sein schon länger andauerndes Werben setzen würde. Vers 3 (*biz si mich nahen zir gewan*, 3A, 3) liesse sich in diesem Sinn als Hinweis auf eine direkte Begegnung zwischen der Minnedame und dem Werbenden auffassen, was angesichts der Betonung von räumlicher Trennung zwischen *ritter* und Dame in 1A, 7 und 2A, 4 und 6 widersprüchlich scheint. Indes wird eine Begegnung des werbenden Mannes und seiner Minnedame in den vorangehenden Strophen nirgends explizit ausgeschlossen. Die Verehrung des Mannes beruht also offenbar nicht einzig auf der Imagination der Geliebten, sondern auf einer Begegnung. Zum Zeitpunkt der Rede in 3A ist das Sänger-Ich der verehrten Frau jedoch fern, was erstens die zeitlichen und zweitens die räumlichen Verhältnisse der beiden vorangehenden Strophen vermuten lassen. Werden die Strophen 1A–3A als liedhafte Einheit gelesen, ist das Geschehen aus 1A und 2A dem Monolog des Ich vorgelagert, wie durch das retrospektive Sprechen zu Beginn von Strophe 3A deutlich wird. Zu dieser zeitlichen Distanzierung kommt das Umschwenken von der dialogischen zur monologischen Sprechsituation: Die Anwesenheit der Frau ist nicht mehr explizit gegeben, denn sie ist nicht länger die direkt Angesprochene. Stattdessen spricht das Ich über sie. Somit kann 3A als Wechsel-Strophe zu dem *bote-frowe*-Dialog bezeichnet werden.<sup>174</sup>

Doch noch einmal zurück zum Bezug des *si* in V. 7: Auch der Verweis von *si* zur *groze[n] liebe* ist denkbar, syntaktisch gesehen liegt er sogar näher. Das Ich wäre dann für immer der Leibeigene der *liebe* und nicht nur der einen Minnedame aus den vorangehenden Strophen. Dadurch verpflichtet sich der Werbende zwar ebenso zum stetigen Dienst, doch zugleich wird die Hoffnung aufrechterhalten, dass Erfüllung jenseits der umworbenen Dame – vielleicht im Sang darüber – zu finden ist. Damit würde dem Minneentwurf dieses Liedes eine weitere Dimension hinzugefügt, die eine Dekonkretisierung weg von der Dame hin zur Personifikation des Abstraktums «Minne» nach sich zöge. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis ist im Minnesang keineswegs singulär, sondern beispielsweise auch bei *Heinrich der Riche* angedeutet (vgl. Kap. II 1.1.1).

---

hören will.») Die Strophe 11A schliesst das Ich mit den Worten *nu swige ich und nige dar* (RdA 11A, 10), es folgen jedoch weitere Strophen desselben Tons – das Ich schweigt also keineswegs. Diese Widersprüchlichkeit zwischen Gesagten und sprachlicher Handlung ist auch anderweitig typisch für Reinmar (vgl. MÜLLER, J.-D. 2001, S. 220).

<sup>174</sup> Vgl. zu den einzelnen Strophenbezeichnungen SCHWEIKLE 1995a, S. 450, und allgemeiner zu der liedintern sich verändernden Sprechrichtung Kap. I 3.5 in der vorliegenden Arbeit. In A findet sich die Kombination von Wechsel und Dialog-Lied überdies bei Heinrich von Veldeke und Walther von der Vogelweide (vgl. Kap. II 3.1.4). Die Einbindung der Boten-Figur in diese Konstellation tritt ausserdem ausserhalb von A bei dem Dietmar von Aist zugeschriebenen Lied *Sich hat verwandelt diu zit* (MF 37,20) auf. Dort folgt einem Wechsel des Liebespaares eine Strophe, in welcher der Bote die Frau direkt anspricht (vgl. zu MF 37,20 auch EGIDI 2011, S. 110f.).

Offen ist überdies nach wie vor, wer sich hinter dem männlichen Ich der Strophe 3A verbirgt. Ergänzend dazu, dass der in 1A erwähnte *ritter* spricht, ist eine zweite Option in Betracht zu ziehen: Es könnten der Bote aus 1A und der *ritter* als identisch angenommen werden.<sup>175</sup> Der *ritter* hätte sich in diesem Fall als Bote getarnt, um die höfischen Konventionen nicht zu verletzen, jedoch wenigstens (wieder) in direkten Kontakt zur verehrten Frau zu treten. Der bereits erläuterte dritte Vers der Strophe 3A bestätigt diese Möglichkeit, da dort von einer früheren direkten Begegnung gesprochen wird. Die Absage der Dame hätte der *ritter* bei Übereinstimmung seiner Identität mit dem Boten direkt und nicht erst durch das neuerliche Überbringen einer Botschaft gehört. Das aber würde seiner Klage sowie seiner Treuebezeugung in der dritten Strophe umso mehr Nachdruck verleihen.

Bei den bisherigen Überlegungen zum Sprecher dieser dritten Strophe habe ich den letzten Vers ausgespart; dessen syntaktische Struktur gibt Rätsel auf. Die direkte Anrede *nu enrouche* (3A, 9) überrascht nach der bisherigen Ich-Rede unabhängig von dessen genauer Identität, da unklar ist, wer angesprochen wird. Offenbar gilt es, einen Dritten zu beruhigen und zu versichern, dass das Leibeigenverhältnis vom Werbenden gewollt ist. Es gibt meines Erachtens wiederum mehrere Möglichkeiten, wer die angesprochene Person sein könnte: Wenn dieser Dritte mit dem Boten aus 1A gleichgesetzt wird, hat der Schlussvers für ihn eine beruhigende Funktion – immerhin positionierte sich auch der Bote als abhängig – und ihm würde zum Abschluss des Liedes versichert, dass der Dienst trotz fehlendem Lohn ein gewollter sei. Im Falle einer Identitätsübereinstimmung der Sprecher in 1A und 3A könnte der Vers ausserdem als Selbstgespräch des *«Boten-ritters»* verstanden werden, der damit versuchen würde, ein gewisses Mass an Unabhängigkeit zu wahren, indem er den ungelohnten Dienst als seinem Willen entsprechend ausgibt.

Beide Deutungsoptionen aber bespielen das Paradox der Hohen Minne: Die Lohnerfüllung auf körperlicher Ebene bleibt aus, doch der in diesen Strophen als freiwillige Unterwerfung inszenierte Minnedienst verschafft implizit Erfüllung, indem das Ich darüber singt. Die komplexen syntaktischen Deutungsangebote und Kombinationen von mehreren Sprecherrollen widerspiegeln auf engem Raum eine vielseitige Gestaltung des Minneproblems durch verschiedene Sprecherrollen. Auf zweiter Ebene ist auch die metapoetische Gestaltung mitzudenken: Die Sprecherrollen – Bote, Minnedame und *ritter* – gehen auf unterschiedliche Weise mit dem Dezenzgebot des Redens über Minne und in diesem Falle spezifisch der Werbungssituation um. Dabei ist ein Sprechen zueinander zwischen Bote und Minnedame offenbar ohne Barrieren möglich, wie auch im nächsten Lied unter dem Namen Hartmanns angedeutet wird (vgl. 5A, 9–11). Für das werbende Ich in 3A ist ein solches Sprechen jedoch mit Schwie-

---

<sup>175</sup> Gleiches schlägt EGIDI (2011, S. 109f.) für andere Lieder vor.

rigkeiten behaftet, weshalb es nicht direkt zur Dame (oder wenn, dann nur als Bote getarnt) und durch überbrachte Nachrichten mit der Minnedame kommuniziert. Damit zeugen die ersten drei Hartmann zugeschriebenen A-Strophen von der Reflexion verschiedener Sprechakte, insbesondere der Werbungs-*rede*. Dieser metapoetische Diskurs wird in den nächsten drei Strophen des Corpus explizit auf das Singen hin ausgelegt, wie ich im Folgenden erläutere.

### 2.1.2 Singen und Klagen als performative Widersprüchlichkeit

Die Strophen 4A–6A umfassen jeweils zehn Verse und beruhen auf dem Reimschema abcabcddee. Strophe 5A weist zwar einen Vers mehr auf, doch es handelt sich dort vermutlich um einen Schreibfehler. Vers 7 *swie verre ich si* wäre für sich genommen verstehbar, in Vers 8 (*swie verre ir ich*) ist das Objekt *ir* ergänzt, jedoch fehlt das Verb. Die Verse könnten ursprünglich wie in der B-Lesart (*swie verre ich ir si*, 11B, 7) gelautet haben. Für das Verständnis und die Deutung der Strophe stellt diese Verschreibung in A aber kein grundsätzliches Hindernis dar.

4A

*Swez vroide an guoten wiben stat  
der sol in sprechen wol  
und iemer wesen undertan  
daz ist min sitte und ist min rat  
5 alse ez mit truwen sol  
daz kan mich niht vervan  
an einer stat  
dar ich gnaden bat  
swaz si mir tuot ich han mir ir gegeben  
10 und wil ir einer leben*

V. 9: *mir*: *mich* mit B

5A

*Moht ich der schonen minen muot  
nah minen willen sagen  
so liez ich minen sanc  
nu ist min selde niht so guot  
5 davon muoz ich ir clagen  
mit sange daz mich twanc  
swie verre ich si  
swie verre ir ich  
so sende ich ir den botten bi  
10 den si wol horet und eine siht  
der enmeldet min da niht*

6A

*Ez ist ein clage und niht ein sanc  
daz ich der guoten mitte  
erniuwe miniu leit  
die sweren tage sint alze lanc  
5 die ich si gnaden bitte  
und si mir doch verseit  
swer selchen strit  
der kumber ane vreide git  
verlazen kunde des ich nieni kan  
10 der were ein selic man*

V. 2: *daz*: *da* mit B/C

Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 203, 205, modifiziert)

4A: Wessen Freude von gütigen Frauen abhängt, der soll gut von ihnen sprechen und ihnen stets untertan sein. So halte ich es und so rate ich es auch, wie es sich in der Tat gehört. Das kann mir aber an einer Stelle nichts nützen – dort, wo ich um Gunst gebeten habe. Doch wie auch immer sie an mir handelt, ich habe mich ihr verschrieben und will einzig für sie leben.

5A: Könnte ich der Schönen meine Gesinnung nach meinem Willen sagen, so gäbe ich mein Singen auf. Nun ist mein Geschick nicht so günstig. Ich muss ihr mit Gesang von dem klagen, das mich bezwungen hat. Wie fern ich auch sein mag (V. 8: wie fern ich auch von ihr <bin>), ich sende ihr diesen Boten zu, den sie wohl hört und den nur sie alleine sieht: Der wird mich dort nicht verraten.

6A: Dies ist eine Klage und nicht ein Gesang, mit dem ich der Vollkommenen erneut mein Leid mitteile. Die traurigen Tage dauern allzu lang, in denen ich sie um Erhörung bitte und sie mir diese dennoch versagt. Wer solche Mühe, die nur Qual ohne Freude hervorruft, aufgeben könnte, – was ich niemals kann – der wäre ein glücklicher Mann.

Während in den drei ersten Hartmann-Strophen mehrere Sprecher zu Wort kommen, ist die Sprecherrolle in diesem zweiten Strophenkomplex in A, auf dessen inhaltliche Kohärenz noch zu kommen ist, durchgehend mit der im Minnesang häufigsten Rolle – einemwerbenden männlichen Ich – besetzt. Eindeutig zu erkennen ist dies an der Person oder Gruppe, über die jeweils gesprochen wird (vgl. 4A, 1–2; 5A, 1; 6A, 2).

Strophe 4A beginnt mit einer allgemeingültigen Sentenz: *Swez vroide an guoten wiben stat / der sol in sprechen wol / und iemer wesen undertan* (4A, 1–3). Die didaktische Sprechweise zielt mit der *vroide*, deren Gebundensein an die *guoten wiben*, dem *wol*-Sprechen über die Frau und der Dauerhaftigkeit des Dienstes (vgl. *iemer*, 4A, 3) auf einen Idealtypus des Minnedienstes und -sanges ab. Davon ausgehend leitet das Sänger-Ich zu seiner eigenen Situation über: Es habe sich stets an diese Regel gehalten (vgl. 4A, 4), weshalb es berechtigterweise Rat erteilen könne (vgl. 4A, 5). Dass mit dem Einhalten von Regeln allein jedoch noch kein Erfolg garantiert ist, wird freilich ebenso rasch ergänzt, denn die Verse *daz kan mich niht vervan / an einer stat / dar ich gnaden bat* (4A, 6–8) deuten das Scheitern des Ich an (vgl. *niht vervan*; <nicht erreichen>). Dass mit *stat* (4A, 7) eigentlich die verehrte Frau gemeint ist, legt der Beginn der Strophe mit dem Verweis auf die *guoten wiben* (4A, 1) nahe.<sup>176</sup> Der nicht näher

<sup>176</sup> Vgl. dazu auch HvV 10A, 3–4, wo die *stat* sich ebenfalls mit der Frau gleichsetzen lässt. Allerdings ist für *stat* in jenem strophischen Kontext die Macht der Imagination zu beachten (vgl. Kap. II 3.1.4).



benannten *si* wird vollständige Handlungsmacht (vgl. *swaz si mir tuot*, 4A, 9) zugestanden. Dieser einen Frau hatte sich das Ich offenbar gänzlich verschrieben und sie zu seiner einzigen Minnedame auserkoren (vgl. 4A, 9–10). Die Strophe endet wenig überraschend mit der Treuebezeugung des Sänger-Ich. Diese Aussagen könnten nicht nur als Strophen-, sondern auch als Liedschluss aufgefasst werden, was für den Schreiber der Handschrift B (in anderer Strophenkonstellation) offenbar der Fall war (vgl. Kap. II 2.2.2).

In A jedoch wird das angespielte Minneprobblem in der nächsten Strophe desselben Tons weiter ausgeführt. Die Schwierigkeiten des Ich werden dabei weniger mit der Ablehnung durch die Dame begründet, wie dies im vorangehenden Strophenkomplex 1A–3A der Fall ist, sondern sind in der Selbstzuschreibung der Sprechkompetenz des Sänger-Ich zu finden. Ginge es nach dem Ich (5A, 1–2), würde es den *sanc* (5A, 3) bleiben lassen. Dies ist ihm jedoch aufgrund fehlender *selde* (5A, 4) nicht möglich. Stattdessen wird der *sanc* vornehmlich mit einem bestimmten Sprechgestus gleichgesetzt: *davon muoz ich ir clagen / mit sange daz mich twanc* (5A, 5–6). Das *twingen* ist folglich als Singanlass benannt, der als Klage ausgewiesen wird, wodurch das Singen und Klagen in eins zu fallen scheinen. Aufgrund der Nennung des Mediums <Singen> ist das Sprechen des Ich aber mehr als bloße Klage, Werbung oder Treueversicherung, sondern auch im Rahmen des Metadiskurses über den Minnesang zu verordnen.

Diese reflektierende Haltung kann textintern mit der Ferne zur Geliebten (vgl. 5A, 7/8) begründet werden; der fehlende Zugang zur Frau ermöglicht aber (paradoxaerweise) ein Nachdenken über die sprachliche Handlung. Es bleibt zudem nicht bei dieser Reflexion – stattdessen hofft das Sänger-Ich die Distanz zu überbrücken und zwar durch einen Boten (vgl. 5A, 9), womit ein aus dem ersten Strophenkomplex 1A–3A bekanntes Motiv aufgegriffen wird. Der Bote dieser Strophe 5A tritt jedoch nicht als sprechende Person in Erscheinung wie in 1A, sondern steht für die Möglichkeit, dem tabuisierten Minnediskurs entgegenzuwirken: Die Diskretion ist das besondere Talent dieses Boten; nur die Frau könne ihn hören und sehen (vgl. 5A, 10), wie das Ich erklärt. Ausserdem sei dieser Bote ihm, dem Auftraggeber, dahingehend ergeben, dass er ihn nicht verrate (5A, 11). Angesichts der metapoetischen Züge, die diese Strophe wie erläutert trägt, ist in Erwägung zu ziehen, die Botennennung als Hinweis auf das Singen selbst zu deuten.<sup>177</sup> Die durch den Schlussvers betonte Heimlichkeit der Minnebeziehung verweist somit auf ein weiteres Potenzial des Sanges: Durch Dichtkunst wird es möglich, vermeintlich <Unsagbares> auszusprechen, wobei die Heimlichkeit wie schon in 3A durch das Aussprechen und somit Publikmachen unterlaufen wird.

Das Doppelthema <Minne-Sang> dominiert auch in der dritten, in der A-Fassung abschliessenden Strophe 6A. Doch zunächst noch einmal zum Minnedilemma des Ich: War sein Kla-

---

<sup>177</sup> Vgl. CORMEAU/StÖRMER <sup>3</sup>2007, S. 87.

gen in 5A nur indirekt auf die verehrte Frau zurückzuführen, ist es in Strophe 6A eindeutig diese Minnedame, von der das Ich abhängig ist und die es für sein *leit* (6A, 3) verantwortlich macht, da sie ihm den Minnelohn verweigert (vgl. 6A, 4–6). Die Minnebeziehung ist als *strit / der kumber ane vreide git* (6A, 7–8) benannt. Damit wird eine bekannte Formel aufgerufen, die Bilderfelder von Minne und Gewalt verbindet. Die Schwierigkeit des Sänger-Ich ist aber nicht primär darin begründet, dass ein *strit* stattfindet, sondern dass der *strit* nicht ohne Weiteres beendet werden kann (vgl. 6A, 9).<sup>178</sup> Den Idealzustand eines *selic man* (6A, 10) hat das Sänger-Ich somit noch nicht erreicht, was auf ein stetiges Weitersingen hindeutet.

Hinsichtlich Fragen der strophenübergreifenden Kohärenz gilt es festzuhalten, dass sich die drei Strophen 4A, 5A und 6A nicht gegenseitig bedingen, sondern auch für sich stehen könnten. Dies liegt an der diskursiven Verwandtschaft der einzelnen Strophen: Erstens kann für jede Strophe das Hintergrundproblem – die ausbleibende Erhörung – als bekannt vorausgesetzt werden, und zweitens wird in jeder Strophe das Medium des Sangs von neuem thematisiert. Dieser Umstand lässt sich einerseits als potenzielle Eigenständigkeit der Strophen interpretieren, andererseits ist aber zu beachten, dass der Metadiskurs des Singens in den einzelnen Strophen nicht deckungsgleich, sondern mit Nuancierung umgesetzt ist. Zunächst ist in 5A von der Bitte um *gnade* die Rede, was als Umschreibung des Minnesangs als Werbung gedeutet werden kann. Explizit erwähnt wird er in 6A, wo Klage und Singen miteinander eingeführt werden, und schliesslich in 7A, wo diese Verzahnung aufgelöst wird: *Ez ist ein clage und n i h t ein sanc* (6A, 1). Diese diskursinternen Verschiebungen, welche die Vielfalt sprachlichen Ausdrucks verhandeln und sich insbesondere im spannungsreichen Zusammenspiel der Strophen 6A und 7A als intensive Auseinandersetzung mit der (Nicht-)Funktionalität des Sangs erweist, werden erst im strophischen Verbund fassbar. Das reflexive Potenzial eines mehrstrophigen Liedes lässt sich auch im dritten Strophenkomplex unter dem Namen Hartmanns beobachten.

### 2.1.3 (un)staete sîn – das zwiegespaltene Ich

Die vier Strophen 7A–10A umfassen jeweils zwölf Verse und folgen dem Reimmuster ababccdeffde. In formaler Hinsicht bindet der gemeinsame Ton die Strophen zu einer liedhaften Einheit zusammen, was jedoch nicht mit einer gefestigten Reihenfolge einhergehen muss, wie die Parallelüberlieferung zeigt (vgl. Kap. II 2.2.3). Vor diesem Vergleich mit den weiteren Fassungen führe ich nachfolgend den strophischen Zusammenhang der Fassung A aus, der durch zunächst inkohärent scheinende Aussagen generiert wird.

<sup>178</sup> Vgl. CORMEAU/STÖRMER <sup>3</sup>2007, S. 87.

7A

*Ich sprach ich wolte ir einer leben  
und lie daz wite mere komen  
min herze hette ich ir gegeben  
und han daz nu von ir genomen  
5 swer tumben antheiz trage  
der laz in der tage  
e in der strit  
beroube der iare gar  
alse si mich hat getan  
10 ir si der crik verlan  
von dirre zit  
so wil ich dienen anders war*

8A

*Sit ich ir lones muoz enbern  
der ich manic iar gedienet han  
so muoze mich doch got gewern  
daz ez der lieben muoze ergan  
5 nach eren und wol  
sit ich mich rechen sol  
deswar daz si  
und doch niht anders wan also  
daz ich ir heiles gan  
10 baz danne ein ander man  
und bin da bi  
ir leide gran ir liebes vro*

9A

*Mir sind diu iar vil unverlorn  
diu ich an si gewendet han  
hat mich ir minnen lon verborin  
doch trostet mich ein lieber wan  
5 ich engerte nihtes me  
wan muoz ich ir alse  
ze frowen iehen  
manic man der nimpt sin ende also  
daz ime niemer liep geschiht  
10 wan daz er sich versiht  
deiz sule geschehen  
und tuot in der gedinge vro*

10A

*Der ich da her gedienet han  
dur die wil ich mit vreiden sin  
doch ez mich wenic hat vervan  
ich weiz wol daz diu frowe min  
5 nach eren lebet  
swer von der siner strebt  
der habe ime daz  
in betraget siner iare vil  
swer also minnen kan  
10 der ist ein valscher man  
min muot stet baz  
von ir ich niemer komen wil*

---

V. 6: *siner*: *sinen*

7A: Ich sprach, ich wollte ausschliesslich für sie leben. Das liess ich weithin bekannt werden. Mein Herz hatte ich ihr gegeben, das habe ich jetzt von ihr genommen. Wer auch immer ein törichtes Versprechen gegeben hat,<sup>179</sup> der lasse beizeiten davon ab, bevor ihm der Minnestreit die (Lebens-)Jahre raubt. So hat sie an mir gehandelt. Der Widerstreit sei ihr überlassen, von dieser Zeit an will ich anderswo dienen.

8A: Da ich den Lohn von ihr, der ich viele Jahre gedient habe, entbehren muss, möge mir Gott doch gewähren, dass es der Geliebten in Verehrung und mit Recht ergehen möge. Da ich mich rächen muss, soll es fürwahr geschehen und doch nicht anders als auf diese Weise, dass ich ihr mehr Gutes gönne als jeder andere Mann, und dass ich dabei über ihr Leid betrübt, über ihre Freude froh bin.

9A: Mir sind die Jahre keineswegs verloren gegangen, die ich um ihretwillen verbracht habe. Liess mich ihr Minnelohn auch unberücksichtigt, so tröstet mich doch eine freudige Hoffnung. Ich begehre nichts mehr, als sie immer wieder zur Herrin zu erklären. Mancher Mann endet so, dass ihm keine Freude widerfährt, ausser dass er darauf hofft, dass es geschehen könnte, und diese Hoffnung macht ihn froh.

10A: Der ich bisher gedient habe, ihretwegen will ich mich freuen, auch wenn es mir wenig nützt. Ich weiss wohl, dass meine Herrin ihre Ehre wahrt. Wer auch immer die seine verlassen will, der möge das tun. Es wird ihn sein Leben lang verdriessen. Jeder, der so liebt, ist ein unehrenhafter Mann. Ich habe Besseres im Sinn: Ich will mich niemals von ihr trennen.

Die beiden Strophenkomplexe 4A–6A und 7A–10A sind nicht nur durch die Reflexion kommunikativer Akte verbunden, sondern auch durch Wortrekurrenzen: Der Ausdruck *einer leben* (7A, 1) ist bereits in Strophe 4A (vgl. V. 10) anzutreffen<sup>180</sup> und ebenso ist die Bezeichnung des Minnedienstes als *strit* (7A, 7) aus 6A (vgl. V. 7) bekannt. Auch hinsichtlich der Sprecherrollen ähneln sich die Strophenkomplexe, ohne dabei gänzlich gleichförmig zu sein: Wie in 4A–6A spricht auch in 7A–10A ein männliches Ich, was mit dem mehrmals genannten femininen Objekt eindeutig markiert ist; eine direkte Publikumsanrede findet sich nicht. Jedoch erweisen sich die Sprechakte dieses Sänger-Ich in den einzelnen Strophen keineswegs als einheitlich oder gar monoton. Stattdessen widersprechen sie sich auf den ersten Blick regelrecht, was der Kohärenz der Strophen auf den ersten Blick entgegenwirkt, wie ich im Folgenden ausführe.

Die Ausgangslage ist mit der bereits erwähnten Wortrekurrenz *einer leben* eine ähnliche wie in 4A: Das Sänger-Ich begab sich einst ganz in den Minnedienst einer Frau, was mit dem Motiv der Herzensgabe angezeigt wird (vgl. 7A, 3). Das kommunikative Handeln des Ich dieser Strophe unterscheidet sich vom vorangehenden Strophenkomplex dahingehend, dass es die Minnebeziehung nicht geheim halten will, wie in 5A beschrieben, sondern seine Hingabe nach eigener Aussage weitem bekannt werden liess (vgl. 7A, 2). Doch auch ein solch gezielt publikes Werben stellt das Sänger-Ich offenbar vor Probleme, wie der weitere Strophenverlauf erkennen lässt: Das Ich entscheidet sich nämlich zur *revocatio* seines einst begonnenen

<sup>179</sup> Übersetzungsvariante: «Wer auch immer Dummen ein Versprechen gibt.»

<sup>180</sup> Bereits WILMANN (1869, S. 144–155) weist bei der Interpretation dieser beiden Strophenkomplexe auf die Wichtigkeit des handschriftlichen Kontextes hin. Im Hinblick auf die Parallelüberlieferung in B und C deutet VON KRAUS die A-Variante als Schreibfehler (vgl. MFMT Bd. III/1, S. 454), was seiner Suche nach dem einen Originaltext geschuldet ist. Dass *einer leben* in zwei nahe beieinanderstehenden Strophen anzutreffen ist, spricht jedoch gegen diese Ansicht.

Minnedienstes (vgl. 7A, 4). Im Hinblick auf die Wirkung des Sangs bedeutet dies, dass weder durch Heimlichkeit noch durch Öffentlichkeit ein Gelingen der Werbung garantiert ist.

Von seinem persönlichen Misserfolg ausgehend schlüpft das Ich im zweiten Teil der Strophe in die Rolle des Lehrenden und begründet seine *revocatio*: Wer *tumben antheiz* (7A, 5) gegeben habe – es bieten sich hier zwei Übersetzungs- resp. Verstehensmöglichkeiten an; entweder ist von einem dummen, unbedachten Versprechen oder dem Versprechen gegenüber einer einfältigen Person die Rede<sup>181</sup> –, der tue gut daran, dieses Ansinnen aufzugeben (vgl. 7A, 6). Als Begründung gibt das Sänger-Ich den Verlust von Lebenszeit an (vgl. 7A, 7–8). Dass ein Minneversprechen dazu führt, weiss es offenbar aus eigener Erfahrung (vgl. 7A, 9). Die letzten Verse der Strophe bestätigen den Entschluss zum Abbruch des Dienstes, indem das Ich sich bereit erklärt, den *criek* (7A, 10) der Frau zu überlassen und von nun an zu *dienen anders war* (7A, 12).<sup>182</sup>

Würde diese Strophe als Einzelstrophe gelesen, enthielte sie nicht nur eine Absage an die Minnedame, sondern an das Ideal des Minnedienstes ohne erhofften Lohn überhaupt. Werden jedoch die weiteren tongleichen Strophen in die Interpretation einbezogen, folgt die Rücknahme dieser Absage – sozusagen eine *revocatio revocationis* – auf dem Fusse. Zwar weist das Sänger-Ich in der zweiten Strophe noch einmal auf den fehlenden Lohn hin (vgl. 8A, 1), betont aber zugleich die Dauerhaftigkeit seines Dienstes (vgl. 8A, 2) und kommt zum Schluss: *so muoze mich doch got gewern / daz ez der lieben muoze ergan / nach eren und wol* (8A, 3–5). Mit der indirekten Anrufung Gottes wird die *revocatio revocationis* mit dem Sprechakt des Gebets verbunden, was die Präferenz der Dienstbestätigung gegenüber einer Dienstaufgabe untermauert. Der Segenswunsch nimmt der Absage also einerseits die Schärfe, andererseits jedoch verliert die Lehre aus der ersten Strophe an Glaubhaftigkeit, und diese Inkonsequenz vermag hinsichtlich der strophischen Kohärenz zu irritieren. Hinzu kommt, dass das Sänger-Ich anscheinend zur Rache an der Frau verpflichtet ist (vgl. 8A, 6). Doch diese Rache besteht in diesem Falle nicht aus einer Bössartigkeit wie beispielsweise der Verleumdung der Frau, sondern aus dem Wunsch, der Minnedame möge *heiles* (8A, 9) gesche-

---

<sup>181</sup> Die zweite Deutungsart (vgl. auch die Übersetzung bei Anm. 179) ist hinsichtlich der Haltung des Sänger-Ich gegenüber der Minnedame provokanter. Sie liesse sich als regelrechte Beschimpfung der einst verehrten Frau deuten, da ihr eine Zugehörigkeit zur Gruppe der *tumben* unterstellt würde. Für Hartmann in A wäre eine solche Zuschreibung jedoch einmalig, und in anderen in B und C überlieferten Liedern Hartmanns gilt die Bezeichnung *tumb* dem Mann (vgl. *er ist ein tump man*, 4C, 7). Auch die Belege bei Reinmar in A beziehen sich auf den Mann, (vgl. *han ich tumber goch so verjehen*, 24A, 15 oder *den [alten kumber*, 59A, 7, A.M.] *si mir gab do si mir vroide nan we ich vil tumber*, 59A, 9). Bei Walther von der Vogelweide hingegen findet sich neben der Bezugnahme von *tumb* auf den Mann die Bezeichnung der Frau als *tumb* (vgl. *Min frowe wil ze schedelichen / schimpfen ich han zu gelobt / si tumb tobe si niht entobet*, 105A, 1–3). Ganz auszuschliessen ist die zweite Deutungsart bei Hartmann darum nicht.

<sup>182</sup> Möglicherweise handelt es sich bei dem neuen Dienst nicht um einen Minnedienst (vgl. KLARE 1999, S. 150f.). Der thematische Kontext, gegeben durch die Folgestrophen, legt jedoch nahe, dass sich das Sänger-Ich eine neue Minnedame suchen möchte.

hen. Das Sänger-Ich macht darüber hinaus seinen eigenen affektiven Zustand von dem der Frau abhängig, wenn es sagt, dass es über das Leid der Geliebten betrübt, über ihre Freude froh sei (vgl. 8A, 11–12). Auf diese Weise überblendet das Sänger-Ich unter Gottesanrufung und Umorientierung die Affekte Freude und Leid und macht sich dadurch das Glück resp. Unglück der Minnedame zu eigen.

Unter dieser Voraussetzung erstaunt es wenig, in einer weiteren Strophe aus dem Munde des Sänger-Ich zu vernehmen, dass die investierten Jahre im Dienste der Minnedame trotz des ausbleibenden Lohnes *unverlorn* (9A, 1) seien. Auch ist von der Hoffnungslosigkeit und dem Willen zur Dienstaufgabe aus 7A nicht mehr viel zu erkennen: Das Ich attestiert sich stattdessen noch immer einen *liebe[n] wan* (9A, 4), den es mit der Genügsamkeit, die Minnedame als *frowe* zu benennen (vgl. 9A, 7), begründet. Daran zeigt sich, im Anschluss an die beiden ersten Lieder unter dem Namen Hartmanns, erneut eine Facette von Sprachmacht.<sup>183</sup> Bereits das Aussprechen des Wortes *frowe* führt zur Freude, der Schmerz über den ausbleibenden Lohn seitens der Frau wird in den Hintergrund gedrängt. Dieses Credo weitet das Sänger-Ich im zweiten Teil der Strophe auf andere Männer aus (vgl. 9A, 8–12) und bestätigt dadurch den Geltungsanspruch des Minnesangs, der in der Lage ist, durch Singen Hoffnung aufrechtzuerhalten.

Die nächste Strophe bekräftigt diese Position, denn das anfänglich in Frage gestellte Minneverhältnis wird als ein früheres und immer noch bestehendes ausgewiesen: *Der ich da her gedienet han / dur die wil ich mit vreiden sin* (10A, 1–2). Damit widerspricht das Sänger-Ich seiner Absage in Strophe 7A erneut. Auf die dort genannte Option kommt es zwar zurück, wenn es sagt, dass es möglich sei, das Minneverhältnis aufzulösen (vgl. 10A, 6–7). Indes wird dieses Tun scharf verurteilt und die Didaxe aus 7A, 5–8 zurückgenommen: Wer seiner Minnedame abschwre, sei *ein valscher man* (10A, 10). Weil sein *muot* (10A, 11) jedoch ein anderer, besserer sei, entscheidet sich das Sänger-Ich zugunsten des Minnedienstes und stellt diesen mit den Worten *von ir ich niemer komen wil* (10A, 12) endgültig (und im Falle der Fassung A abschliessend) wieder her.

Die vier Strophen zeichnen somit das Bild eines Sänger-Ich, das zwar die Option der *unstaete* durchaus in Betracht zieht, von dieser Affektlage jedoch umschwenkt hin zur erneuten Bekräftigung des Minnedienstes und damit zur *staete*. Das entworfene Bild von <Minne> ist somit nicht starr, sondern von Dynamik geprägt; das zeigen die erste Strophe mit der *revocatio* und dem Sprechakt der Klage sowie die spätere Zurücknahme und die Artikulation von Minnehoffnung deutlich. Bemerkenswert ist im Hinblick auf die beiden vorangehenden Strophenkomplexe, die implizit und explizit die Möglichkeiten des Mediums <Sang> reflektieren,

---

<sup>183</sup> Dieses Motiv findet sich auch in der *Heinrich der Riche*-Strophe 1.3A, vgl. Kap. II 1.1.1.

die Tatsache, dass die *revocatio revocationis* während des Singens geschieht und in einer Aufführungssituation in dieser Strophenreihenfolge durch die präsentische Rede eine ad-hoc-Umentscheidung suggeriert wird. Die Reflexion über Minne ist dadurch eine doppelte: die des Dienstes und die des Singens. *Staete* aber ist in beiden Bereichen gefordert.

#### 2.1.4 Poetologische Reflexion als Autorsignatur

Wie oben gezeigt ist das Nachdenken über die Wirkung und Funktion kommunikativer Handlungen im Hartmann-Corpus in A ein rekurrentes Element. Zu untersuchen ist nun, ob diesbezüglich Anknüpfungspunkte zur unmittelbar benachbarten handschriftlichen Umgebung bestehen oder ob eine corpusübergreifende Kohärenz auf anderer Ebene zu finden ist. Folgendermaßen präsentiert sich die handschriftliche Umgebung:<sup>184</sup>

*Heinrich von Rucche* – 4 Strophen

Hartmann von Aue – 10 Strophen

Wolfram von Eschenbach – 4 Strophen

Das Corpus unter dem Namen *Heinrich von Rucche*, das ich in Kap. II 1.1.2 näher untersuche, geht den Hartmann zugeschriebenen Strophen voran. Es kommen bei *Rucche* wie bei Hartmann didaktische Elemente zum Zuge (vgl. HvR 2.1A, HvA 4A, 6A, 7A und 10A). Darüber hinaus sind bei *Rucche* die Klage über den unfreiwilligen Abschied von der Geliebten (vgl. HvR 2.2.A) und das daran anknüpfende, durch Jahreszeitenmetaphorik ausgedrückte Schwelgen in glücklichen Erinnerungen sowie die Hoffnung auf wiederkehrende Freude (vgl. HvR 2.3A und 2.4A) dominierende Sprechakte und Diskurse. Das metaphorische Sprechen in Verbindung mit Naturbildern tritt bei Hartmann hingegen nirgends auf und die Trennung von der Frau beruht auf der Absage durch sie selbst. Bei *Heinrich von Rucche* wartet das Ich zwar auch auf einen «Gruss» der Minnedame (vgl. 2.2A, 6), jedoch wird nicht gesagt, dass dieser aufgrund der Verweigerung seitens der Frau ausbleibt. Sie ist somit nicht explizit als unerreichbare Minneherrin dargestellt, und es wäre sogar eine Rede aus ihrem Mund in der vierten Strophe denkbar, durch welche die Minnebeziehung als eine gegenseitig gewertet werden könnte (vgl. HvR 2.4A). Geradezu gegenteilig ist die Rolle der Frau bei Hartmann angelegt: In Strophe 2A spricht sie die Ablehnung der Werbung selbst aus, in den anderen beiden Liedern ist die von ihr gewollte Lohnverweigerung stets mitzudenken. Entsprechend ist die Ausgestaltung der Frauenrolle bei den *Rucche*- und den Hartmann-Strophen gegensätzlich angelegt.

In Bezug auf die aufgerufenen Diskurse ist überdies festzuhalten, dass zwar beide Autoren – Hartmann und *Rucche* – von problembehafteter Minne ausgehen, indem ein klagender

---

<sup>184</sup> Ein vollständiger Abdruck der Corpora befindet sich im Anhang auf S. 247 (Wolfram von Eschenbach) resp. für das *Heinrich von Rucche*-Corpus in Kap. II 1.1.2.

Sprechgestus in beiden Corpora Raum erhält, jedoch auf unterschiedliche Ursachen zurückgeführt wird. Weiter ist das *Rucche*-Corpus dahingehend von demjenigen Hartmanns abzugrenzen, dass das metapoetische Sprechen, das bei Hartmann als ein zentrales Element identifiziert wurde, bei *Heinrich* kaum zu finden ist. Einzig mit dem *vogelin* mit seinem *wunneclichen sanc* (HdR 2.4A, 1–2) klingt eine mögliche Parallelisierung mit der Sängerehre an, eine Differenzierung des Redens, Singens und Klagens wie bei Hartmann geschieht jedoch nicht.

Ähnliches lässt sich für die Bezüge zwischen dem Corpus Hartmanns und den anschließenden, Wolfram von Eschenbach zugeschriebenen Strophen feststellen. Bevor ich näher darauf eingehe, ist jedoch auf die literarische Tätigkeit der beiden Autoren hinzuweisen: Wolfram verfasste bekanntlich wie Hartmann sowohl Lyrik als auch epische Texte. Die Zusammenstellung solcher Autoren ist wie erwähnt in A nicht singulär: Auch die Strophen unter dem Namen Gottfrieds von Strassburg und das erste Veldeke-Teilcorpus stehen in A beieinander (vgl. Kap. II 3.1.7). Neben diesem <handschriftexternen> gemeinsamen Merkmal Hartmanns und Wolframs finden sich in den Strophen Wolframs, die sich der Gattung <Tagelied> zuordnen lassen,<sup>185</sup> Anschlussstellen zu Hartmanns Corpus bezüglich der Sprecherrollen.

Zunächst ist festzuhalten, dass das vierstrophige Tagelied dialogisch angelegt ist.<sup>186</sup> In der ersten Strophe spricht zuerst der Wächter (vgl. WvE 1A, 1–2) und anschliessend die Frau (vgl. WvE 1A, 3–12); deren *vriunde* kommt in der zweiten und dritten Strophe zu Wort (vgl. WvE 2A, 6–12 und 3A, 10–12); die Frau spricht noch einmal in der letzten Strophe (vgl. WvE 4A, 3–12). Eine dialogische Struktur liegt auch dem ersten Hartmann-Strophenkomplex zugrunde. Im Unterschied zu diesem *bote-frowe*-Dialog mit erweitertem Wechsel ist im Tagelied Wolframs aber eine Erzähler-Instanz zwischen den Figurenreden eingeschaltet, die einerseits Redezuweisungen vornimmt (vgl. *an sine brust er sie druhte / und sprach*, WvE 2A, 5–6) und andererseits Hintergrundinformationen liefert (vgl. *urlop er nam daz da wol zam nu merket wie / da ergie ein schimpf bi clage*, WvE 3A, 3–4).<sup>187</sup> Das Tagelied ist dadurch in höherem Grade narrativiert als das erste Hartmann-Lied. Bei Hartmann übernimmt das Sängerech Ich selbst in 3A die Funktion des rückblickenden, erklärenden Erzählers.

<sup>185</sup> Weitere Lieder dieser Gattung finden sich in den Corpora derjenigen Autoren, die im vorderen Teil der Handschrift stehen – Reinmar der Alte (1A–4A), Walther von der Vogelweide (31A–37A), Ulrich von Singenberg (21A–25A) – sowie bei weiteren Autoren (vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 97f.). Die Untersuchung der Beziehung dieser Tagelieder steht noch aus. Hier sei in gebotener Kürze auf den bemerkenswerten Umstand verwiesen, dass sich sowohl bei Reinmar und Walther ein Tagelied findet und somit eine weitere mögliche Bezugnahme der weniger umfangreichen A-Corpora auf Reinmar und Walther im Sinne einer Erweiterung der Subgattung <Tagelied> denkbar ist.

<sup>186</sup> Die Sprecherrollenverteilung wurde in der Forschung unterschiedlich vorgenommen. Ich folge der Zuweisung nach BACKES Tagelieder, S. 98–101.

<sup>187</sup> Übersetzung WvE 3A, 3–4 (nach BACKES Tagelieder, S. 101, modifiziert): «Er nahm Abschied, wie es sein musste. Nun hört, wie: Lust und Schmerz mischten sich dort.»



Weiter ist die (in dieser Strophe nur wenig ausdifferenzierte<sup>188</sup>) Figur des Wächters bei Wolfram zu beachten (vgl. 1A, 1–2). Eine Verbindung lässt sich zu der Botenrolle in HvA 3A herstellen: Beide, der Bote und der Wächter, könnten als sprechende, vermittelnde Dritte gewertet werden. Allerdings sind die Voraussetzungen für die Liebesbeziehungen in den beiden Liedern HvA 1A–3A und WvE 1A–4A grundlegend different, sodass die Position des Wächters und die des Boten zwischen Mann und Frau eine diametral andere ist: Während letzteres Lied von der typischen Situation des Tageliedes (der «Trennung der Liebenden nach dem glücklichen Beisammensein im Schutz der Nacht»<sup>189</sup>) ausgeht und der Wächter mit seiner Warnung die Trennung der Liebenden initiiert, ist das Liebesglück im Hartmann-Lied noch nicht vollkommen, der Bote aber fungiert als Verbindungsglied. Trotz dieser zunächst konträren Anlage weisen die Lieder mit dem Sprechakt der Klage eine textfunktionale Gemeinsamkeit auf. Daran zeigt sich, dass ein Sprechakt – in diesem Fall die Klage – abhängig vom Liedtyp zu differenzieren ist. Konsequenterweise sind das Werbungslied und das Tagelied somit nicht als dichotome Oppositionen zu verstehen, sondern als unterschiedliche Ausgestaltungen einer offenbar stets problembehafteten Minne.<sup>190</sup>

## **2.2 Parallelüberlieferung der A-Lieder in B, C und E unter den Namen Hartmanns von Aue und Walthers von der Vogelweide**

Nach der Verortung in der Handschrift A gilt es nun, die drei Strophenkomplexe und deren Parallelüberlieferungen in den Blick zu nehmen, denen eines gemeinsam ist: Wiederholt stellt sich aufgrund der variierenden Strophenanordnung die Frage nach der Kohärenz der jeweiligen Fassung. Für das erste und das dritte Hartmann-Lied in A kommt in der Parallelüberlieferung eine Veränderung des Strophenumfangs hinzu. Diese Aspekte schlagen sich jedoch in unterschiedlichem Grade in der Interpretation nieder. Als besonders vielschichtig müssen diesbezüglich der erste Strophenkomplex in A und die Fassungen in C und E gelten.

### **2.2.1 Tongleichheit als Zeugnis möglicher Autorinteraktion**

Wie bereits eingangs angedeutet, stellen die Parallelüberlieferungen der Strophen 1A–3A eine Herausforderung dar für eine Edition, die der Überlieferung gerecht werden möchte. Die Gründe dafür sind einerseits die Zuschreibungsdivergenz in E und andererseits die Tonähnlichkeit einer weiteren Strophe, die in C und noch einmal in E Walther von der Vogelweide zugeschrieben wird.

<sup>188</sup> Vgl. BACKES Tagelieder, S. 249.

<sup>189</sup> CORMEAU 1992, S. 695.

<sup>190</sup> Vgl. in diesem Sinne auch CORMEAU 1992, S. 706: «Das Tagelied ist keine Antithese zur hohen Minne, sondern eine ergänzende Abwandlung der Minnediskussion, wiewohl diese auf einem anderen Abstraktionsniveau geführt wird.»

1A  
**Mir** hattenbotten frowe guot  
 sinen dienst der dir ez wol gan  
 ein ritter der vil gerne tuot  
 daz beste daz sin herze kan  
 der wil dur dinen willen disen sumer sin

vil hohes muotes verre uf die gnade din  
 daz solt du minneklich enphan  
**daz** ich mit **guoten** meren var  
 so bin ich willekomen dar

2A  
 Du solt ime botte minen dienst sagen  
 swaz ime ze **liebe** muoge geschehen  
 daz mohte nieman baz **behagen**  
 der in so selten habe gesehen  
 und bitte in daz er wende sinen **stolzen**  
 lip  
 da man ime lone ich bin ein vil vrem-  
 dez wip  
 zenpfahenne sus getane rede  
 swer er uch **anders** gert  
 daz tuon ich wan des ist er wert

3A  
**Min erste rede die sie ie vernam**  
**die enphienc si** des mich duhte guot  
**biz si mich nahen zir gewan**  
 zehant bestuont si ein ander **muot**  
 swie gerne ich wolte ich mac von  
 ir niht komen  
 diu **groze** liebe hat so vaste zuo  
 genomen  
 daz si mich niht enlacet vri  
 ich muoz ir eigen iemer sin  
**nu enruoche est doch der wille min**

42C  
**Dir** hat enbotten frowe guot  
 sinen dienst der dirs wol gan  
 ein ritter der vil gerne tuot  
 daz beste daz sin herze kan  
 der wil dur dinen willen disen sumer sin

vil hohes muotes verre uf die genade din  
 daz solt du minneklich enpfan  
**daz** ich mit **guoten** meren var  
 so bin ich willekomen dar

43C  
 Du solt ime minen dienst sagen  
 swaz im ze **liebe** muge geschehen  
 daz möchte nieman bas **behagen**  
 der in so selten habe gesehen  
 und bitte in daz er wende sinen **stolzen**  
 lib  
 da man im lone ich bin ein vil fröm-  
 des wib  
 zenpfahen sus getane rede  
 swes er ouch **anders** gert  
 daz tuon ich wan des ist er wert

44C  
**Min erste rede die si ie vernan**  
**die enpfie si** daz mich duhte guot  
**bis si mich nahen zir gewan**  
 zehant bestuont si ein ander **muot**  
 swie gerne ich wolte in mac von ir  
 niht komen  
 diu **grosse** liebe hat so vaste zuo  
 genomen  
 daz si mich nien lasset vri  
 ich muos ir eigen iemer sin  
**nu enruoch est ouch der wille min**

121E (Walther von der Vogelweide)  
**Dir** hat enboten frauwe guot  
 sin dienst der dirs vil wol gan  
 ein ritter der vil gerne tuot  
 daz beste daz sin herze kan  
 der wil durch dinen willen disen summer  
 sin

vil hohes muotes verre uf die genade din  
 den solt du minneklichen enpfan  
**swenne** ich mit **sülchen** meren var  
 so bin ich willekommen dar

122E (Walther von der Vogelweide)  
 Du solt im bote minen dienst sagen  
 und swaz ime **heiles** mag geschehen  
 daz enkünne nieman baz **beiagen**  
 der in so selten habe gesehen  
 und rate im daz er da bewende **sinen**  
 lip  
 do man ime lone ich bin **ime** ein fremde  
 wip  
 zenpfahene so getane rede  
 swes er denne **nach eren** gert  
 daz tuon ich wanne er ist es wert

123E (Walther von der Vogelweide)  
**Do ich der rede alrerst began**  
**do enpfie siez** daz mich duhte guot  
**und mich rehte zuo ir gewan**  
 zuo hant bestuont sie ein ander **wan**  
 nu mühte ich niht swie gerne ich wölte  
 von ir kumen  
 die **minnecliche** liebe hat so zuo  
 genummen  
 daz sie mich niht lezzet fri  
 des muoz ich immer ir eigin si  
**in ruoche ez ist der wille min**

124E (Walther von der Vogelweide)  
 Swer giht daz minne sünde si  
 der sol sich e bedenken wol  
 ir wont vil manige ere bi  
 der man durch reht geniezzzen sol  
 und volget michel stete und dar zuo  
 selickeit  
 daz immer ieman misse tuot daz ist  
 mir leit  
 die valschen minne mein ich niht  
 die möhte unminne heizzzen baz  
 der wil ich immer sin gehaz

Übersetzung WvV 124E (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 221, modifiziert)

Wer auch immer sagt, dass Minne Sünde sei, der soll sich das vorher gut überlegen. Bei ihr wohnt sehr viel Ehre, an der man sich zu Recht erfreuen soll, und es folgt grosse Beständigkeit und dazu Glückseligkeit. Dass stets jemand falsch handelt, das ist mir leid. Die falsche Minne meine ich nicht, die sollte besser «Unminne» heissen. Ihr will ich immer feindselig gesinnt sein.

Ich umreisse den Inhalt der A-Fassung: Sie enthält die Kombination eines *bote-frowe*-Dialogs mit einer Wechsel-Strophe, gesprochen von einem Mann, der zwar nicht eindeutig zu identifizieren ist, das Lied aber mit der Bestätigung seiner Hingabe gegenüber der Minnedame abschliesst. Diese weist das Dienstangebot, überbracht durch den Boten, in der zweiten Strophe zurück. Das Ich beharrt in der dritten Strophe dennoch auf der Ergebenheit gegenüber der Dame.

Eine in vielerlei Hinsicht ähnliche Fassung ist in C noch einmal unter dem Namen Hartmanns zu finden. Die Reihenfolge der Strophen 42C–44C ist dieselbe wie in A, Überlieferungsvarianz ist in erster Linie auf der Vers- und Wortebene festzustellen. Der Signifikanzgrad ist jedoch niedrig, wie die folgende Analyse zeigt: Anders als in A beginnt die erste Strophe in C nicht mit *Mir*, sondern mit *Dir hat enbotten frowe guot* (42C, 1), womit die Adressierung der Minnedame in den Vordergrund rückt. Minimalvarianten zwischen den Fassungen A und C finden sich überdies in der dritten Strophe. Für diese Strophe frage ich in Kap. II 2.1.1 vor allem nach der Identität des Sprechers und halte fest, dass nicht nur der *ritter* als Sprecher dieser Strophe in Frage kommt, sondern dass sich dahinter ebenso gut der Bote aus 1A verbergen könnte. Eine Antwort auf diese Fragen ist zwar auch anhand der Überlieferung in C nicht möglich, jedoch geschieht durch Wortvarianz eine Präzisierung des Abhängigkeitsverhältnisses: Statt *daz si mich **nicht** enlazet vri* (3A, 7) heisst es in C *daz si mich **nien** lasst vri* (44C, 7). Durch den Adverbwechsel werden in C die zeitliche Dimension des Minnedienstes und damit seine immerwährende Dauer hervorgehoben. Ähnlich findet sich im letzten Vers eine Wortvariante, die eine weitere Nuancierung der Beziehung nach sich zieht. So heisst es in C *nu enruoch est **ouch** der wille min* (44C, 9) statt *nu enruoch est **docch** der wille min* (3A, 9). In C steht somit nicht mehr wie in A im Vordergrund, dass der *ritter* trotz der Absage der Minnedame weiterhin um sie werben will. Stattdessen wird betont, dass es nicht einzig das Diktat der *frowe* sei, welches das Dasein im Minnedienst bestimme, sondern dass der Dienst ebenso dem eigenen Willen des Ich entspricht.

Insgesamt werden in der C-Fassung jedoch keine gänzlich andersartigen textpoetischen, diskursiven oder textpragmatischen Aspekte (im Sinne einer Neuheit oder Gegensätzlichkeit) zur Sprache gebracht. Dies gilt in einiger Hinsicht auch für die Fassung in E, zumindest was die drei ersten Strophen betrifft: In Strophe 121E spricht der Bote zur Minnedame ***den** solt du minneclichen enpfan* (WvV 121E, 7) anstelle von ***daz** solt du minneclich enphan* (1A/42C, 7) wie in A und C. Somit geht es in E nicht um die Botschaft, die überbracht wird und von der Minnedame wohlgesonnen empfangen werden soll, sondern um die Annahme des *ritters* selbst. Eine ähnliche Fokusverschiebung gegenüber A und C findet sich in den Versen ***swenne** ich mit **sülchen** meren var / so bin ich willekommen dar* (WvV 121E, 8–9; statt: ***daz** ich*

mit *guoten meren var*, 1A/42C, 8), wo die qualitative Spezifizierung der Botschaft fehlt und mit *swenne* eine andere syntaktische Struktur verlangt wird, die jedoch inhaltlich keine Auswirkungen hat. Des Weiteren ist der Segenswunsch der Frau in E als *heiles* (WvV 122E, 2) und nicht als *liebe* wie in A und C (2A/43C, 2) benannt, wobei wiederum einzig ein nuancenartiger Unterschied besteht, da für die E-Variante eine religiöse Färbung, die in *heil* mitschwingt, ins Spiel kommt.

Bei den genannten Varianten könnte es sich zwar durchaus um Verschreibungen handeln, jedoch nicht im Sinne einer Fehlerhaftigkeit, die ein Nicht-Verstehen des Inhalts nach sich zöge, sondern (vom heutigen Rezipienten aus gedacht) als zwei unterschiedlich verstehbare, «neutrale» Varianten. Eine Verrätselung und darum den Verdacht eines Schreibfehlers bringt hingegen die folgende Variante mit sich: Anstelle von *behagen* (2A/43C, 3) spricht die Minnedame in E *daz enkünne nieman baz **beiagen*** (WvV 122E, 3), was mit «das könnte niemand besser erringen» zu übersetzen wäre. Allerdings ist nicht klar, inwiefern das Lohngeben seitens der Minnedame mit *beiagen* in Verbindung zu bringen ist, sodass die E-Lesart als *lectio difficilior* zu werten ist.<sup>191</sup> Möglicherweise sollen mit *beiagen* die Schwierigkeiten des Lohnerteilens, denen auch die Minnedame unterworfen ist, unterschwellig thematisiert werden. Diese sind in E im weiteren Verlauf der Strophe gegenüber A und C explizit auf den *ritter* bezogen, denn die *frauwe* betont in E mit dem einem zusätzlichen Personalpronomen (vgl. *ich bin **ime** ein fremde wip*, WvV 122E, 6) die (örtliche und/oder gesellschaftliche) Distanz gegenüber dem werbenden Mann. Dieselbe Konsequenz hat auch die nächste Variante: War es in C noch *anderes* (43C, 8), das der Mann laut Aussage der Minnedame begehrte, so strebt er in E nach einer spezifisch höfischen Qualität – *nach eren* (WvV 122E, 8). Worteinfügung und -austausch haben in beiden eben genannten Varianzfällen einen höheren Grad an Explizität zur Folge. Jedoch sollte dies keinesfalls mit einer qualitativ höheren Bewertung des Textes in E gleichgesetzt werden. Stattdessen sind diese Unterschiede schlicht als alternative Lesarten aufzufassen, was ebenso für die Varianz in der nächsten Strophe 3A/123E gilt.

In der dritten Strophe treten vor allem Wortumstellungen auf, die zwar syntaktische Veränderungen nach sich ziehen, dem Inhalt der Strophe aber keine gänzlich andere Richtung

<sup>191</sup> BEIN (2010, S. 64) kommentiert diese Variante in E wie folgt: «Ein Schreib-/Lesefehler ist gut denkbar; allerdings ist das Verb *bejagen* sehr gut belegt». Unter dem Namen Walthers findet sich das Verb in C ein weiteres Mal im Kontext des Minnedienstes, wobei es ein Sänger-Ich ist, das spricht: *Lat mich zuo den frowen gan / so ist daz min aller meiste klage / so ich ie mere zühte han / so ich ie minre werdekeit beiage* (WvV 63C, 1–4; Übersetzung nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walthers Liedlyrik, S. 315, modifiziert: «Wenn ich zu den Damen gehe, dann ist dies meine allergrösste Klage: Je mehr ich mich höfisch-züchtig benehme, desto weniger Ansehen erwerbe ich.»). Dass Anerkennung, Lohn etc. nicht ohne Weiteres zu erhalten oder zu geben sind, ist daher keine abwegige Vorstellung. Jedoch irritiert, dass die Minnedame in WvV 122E die Mühe des *beiagens* auf sich selbst bezieht (vgl. die Interpretation oben).

geben.<sup>192</sup> Dies ist beispielsweise am Schlussvers zu beobachten, der in E *in ruoche ez ist der wille min* (WvV 123E, 9, «Ich kümmere mich nicht, es ist mein Wille») lautet, in A *nu en-ruoche est docch der wille min* (3A, 9, «Nun sei unbesorgt, es ist doch mein Wille»). Der erste Teilsatz richtet sich in beiden Fällen in einer Aufführungssituation an ein Publikum, im Unterschied zu A (und C) ist jedoch in E kein unbekannter Dritter direkt angesprochen, da das Verb *ruoche* von der 1. Pers. Sing. (vgl. *in*) abhängig ist und damit explizit ein Selbstgespräch des Sänger-Ich suggeriert wird (das ein Publikum in einer Aufführungssituation «mithört»). Die Selbstansprache ist, wie in Kap. II 2.1.1 erläutert, indes auch für A eine Deutungsoption.

Im Vergleich zu den bisherigen Varianten ist die Erweiterung der E-Fassung um eine weitere, vierte Strophe geradezu schlagend, werden dem Lied doch inhaltlich neue Komponenten hinzugefügt: Es dominiert in Strophe WvV 124E ein lehrhafter Sprechgestus, der in A und C nur am Schluss der dritten Strophe als mögliche Selbstbelehrung angetönt wird. Die didaktische Rede in WvV 124E erscheint zugleich als religiös gefärbte Abhandlung, indem sich das Ich (dasselbe wie in WvV 123E) im ersten Teil der Strophe mit der Frage der Sündhaftigkeit von Minne auseinandersetzt. Der religiöse Sprechgestus aus der Frauenstrophe WvV 122E (Stichwort: *heil*) erhält dadurch eine Anschlussstelle. Womöglich ist es auch jene Frau, die in dieser vierten Strophe (nach der zweiten Strophe WvV 122E erneut) spricht. Gänzlich auszuschliessen ist diese Möglichkeit trotz eines in diesem Falle nicht-markierten Sprecherwechsels nicht.

Wichtiger als die genaue Identifikation der Sprecherrolle scheint mir jedoch die bereits erwähnte didaktische Redeweise, angezeigt durch die Allgemein-Formel *Swer* (WvV 124E, 1): Es wird davor gewarnt, Minne als Sünde zu bezeichnen (vgl. WvV 124E, 2), denn in enger Verbindung mit ihr stehe *vil manige ere* (WvV 124E, 3). Durch diese Wortrekurrenz wird folglich die Frage nach der in Strophe WvV 122E angesprochenen *ere* und dem Streben danach wieder aufgegriffen. Diese der Minne innewohnende *ere* berechtige zu *geniezzzen* (WvV 124E, 4); weitere positive Folgen – *michel stete* und *selickeit* (WvV 124E, 5) – werden hervorgehoben. Dem Ausleben dieser Art von Minne wird im zweiten Teil der Strophe die *valsche minne* (WvV 124E, 7) gegenübergestellt, die laut dem Ich dieser Strophe auch als *unminne* (WvV 124E, 8) zu bezeichnen wäre und die es strikt ablehnt. Damit stehen in dieser

<sup>192</sup> Zu Beginn dieser Strophe ist es nicht die *erste rede* (3A/44C, 1), sondern die *rede*, die der Sprecher dieser Strophe (dessen genaue Identität auch in dieser Fassung offenbleibt) *alrerst began* (WvV 123E, 1). Diese Abweichung hat die Bezeichnung der *rede* als Werbung, aber nicht spezifisch als *e r s t e* Werbung des Mannes zur Folge (vgl. BEIN 2010, S. 60). Weiter setzt die Formulierung in V. 3 in A und C (*biz si mich nahen zir gewan*, 3A/44C, 3) die Zeitverhältnisse des Werbens und der Begegnung mit der Minnedame in eine andere Beziehung als in E (*und mich rehte zuo ir gewan*, WvV 123E, 3). Doch auch diese Varianz gibt der Strophe keine signifikant andere inhaltliche Wendung. Dasselbe trifft auf die Varianz in V. 5 zu: Die Aussage des Ich, dass es angesichts seines inneren Konflikts treu bleiben wolle, bleibt im Vergleich trotz veränderter syntaktischer Struktur bestehen (vgl. *swie gerne ich wollte ich mac von ir niht komen*, 3A/44C, 5; *nu mühte ich niht swie gerne ich wölte von ir kummen*, WvV 123E, 5).

Strophe weniger die Minneschwierigkeiten, die in den drei ersten Strophen aufscheinen, im Zentrum. Vielmehr interessiert die Definition von «Minne», die im Rückgriff auf höfische und religiöse, teilweise interferierende Begrifflichkeiten vorgenommen wird. Bezüge zu den vorangehenden Strophen sind durchaus denkbar, doch sie sind «sehr lose»<sup>193</sup>.

Solche didaktischen Züge, wie sie Strophe WvV 124E trägt, ermöglichen eine Herauslösung aus dem strophischen Kontext und eine «Reduktion» auf den Diskurs der Belehrung – ein auch für andere Strophen anzutreffender Überlieferungsvorgang.<sup>194</sup> In diesem Sinne ist die vierte Strophe der E-Fassung in der Haager Handschrift s im Verbund mit weiteren, aus dem jeweiligen Liedkontext herausgelösten Strophen überliefert.<sup>195</sup> Die um 1400 verfasste Handschrift hebt sich überdies nicht nur durch den zeitlichen Abstand gegenüber A, B und C ab,<sup>196</sup> sondern ist in ihrer Konzeption, die stellenweise vom Autor als Orientierungsgrösse ausgeht, ihn aber mehrheitlich hinter andere Ordnungsprinzipien zurückstellt oder ganz verschwinden lässt, grundsätzlich anders angelegt als die grossen Sammelhandschriften.<sup>197</sup> Überlieferungsvarianz ist darum, wie dieses Beispiel einmal mehr zeigt, keineswegs als Phänomen einzustufen, das einzig auf Zufall oder Unachtsamkeit beruht. An der s-Fassung der Strophe 124E lässt sich vielmehr eine konzipierte Herauslösung aus dem Liedkontext ablesen.

Bleibt die Frage nach der Autorschaft für die Strophen 1A–3A und deren Parallelüberlieferung. Diese wird noch komplexer durch den Umstand, dass in C und E unter dem Namen Walthers von der Vogelweide eine weitere Strophe (WvV 426C/129E) ähnlichen Tons überliefert ist. Strophe WvV 129E ist zwar paläographisch dem Lied *Got gebe ir iemer guoten tag* (WvV 125E–128E) angegliedert, allerdings stellen sich metrische Differenzen (in Form parti-

<sup>193</sup> BEIN 2010, S. 61.

<sup>194</sup> Vgl. MÜLLER, J.-D. 2012, S. 55f., der die Herauslösung von Strophen didaktischen Inhalts nachweist anhand einer Einzelstrophe, die im Verbund mit dem sog. Rappoltsteiner *Parzifal* (Hs i) überliefert ist. Dasselbe hält auch HOLZNAGEL (1995a, S. 68–78) für weitere Strophen aus Hs i fest und identifiziert für weitere Handschriften (z. B. Hs o und Hs p), die lyrische Streuüberlieferungen enthalten, Prinzipien der Zusammenstellung, die sich auf eine planmässige Auswahl zurückführen lassen.

<sup>195</sup> Von den drei vorangehenden Strophen unter der Überschrift *Hern walthers zanch* (Hs s, Bl. 14r/v) sind zwei (29<sup>1</sup>s und 29<sup>2</sup>s) in anderen Handschriften unter anderen Autornamen überliefert. Text der Strophe 29<sup>4</sup>s: *Wer saget daz minne zunde zi / Der sol sich versinnen wol / Yr wönt vil menige eere bi / Der man dorch recht genesen sol / Und volgz michel truwe und stedicheit / Daz ymant misdoyt daz is ir leyt / Der valschen minne dye in meyn nicht / Die mucht verminne heissen bas / Der will ich immer zin ghehas* (Übersetzung: «Wer sagt, dass Minne Sünde sei, der soll sich das vorher gut überlegen. Bei ihr wohnt sehr viel Ehre, die man zu Recht geniessen soll, und es folgen grosse Aufrichtigkeit und Beständigkeit. Dass stets einer falsch handelt, das ist ihr leid. Die falsche Minne, die meine ich nicht, die sollte besser «Unminne» heissen. Ihr will ich immer feindselig gesinnt sein.»). Auf die einzelnen Varianten zwischen der E- und der s-Fassung dieser Strophe gehe ich jedoch nicht näher ein, da es mir in diesem Kapitel um die historische Kontur Hartmanns geht, zu dessen Œuvre die Strophe überlieferungsbedingt nicht zählt.

<sup>196</sup> Vgl. GLIER: Art. «Haager Liederhandschrift». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 358.

<sup>197</sup> Vgl. TERVOOREN 1997, S. 199. Zudem zeigen GLAUCH/KRAGL (2019, S. 76–83) auf, dass in s – anders als in anderen Handschriften – die Form einzelner Strophen keine Rolle mehr spielte und diese durch das Layout eine liedhafte Einheit suggerieren.

eller, aber nicht gänzlicher Verschiedenheit) als Problem ein, wenn es um die Frage nach der Zugehörigkeit dieser Strophe geht.<sup>198</sup> Dasselbe trifft auf die Überlieferung in C zu, wo Strophe WvV 426C an WvV 422C–425C (= 125E–128E) anschliesst. Mit einigen metrischen Anpassungen wäre zugleich ein Anschluss an den *boten-frowe*-Dialog mit der Wechselstrophe denkbar und auch inhaltlich liesse sich die Strophe WvV 426C/129E zu diesem Lied gesellen, wie eine knappe inhaltliche Zusammenfassung zeigt: Zum einen äussert das Sängereich (noch einmal) seinen Willen zur weiteren Dienstfortführung, zum anderen ist die Aufforderung an die Frau enthalten, das Dienstangebot anzunehmen und Lohn zu geben.<sup>199</sup> Die Strophe könnte sich also dem einen und anderen Lied anschliessen. Eine weitere Option wäre, die Strophe aus jeglichem Liedkontext zu isolieren. Mit HENKEL ist sie daher zu bezeichnen als «vagierende Einzelstrophe»<sup>200</sup>, die sich einem Strophenkomplex anschliessen kann, aber nicht muss.

Jede dieser Möglichkeiten verlangt allerdings nach offenen Vorstellungen hinsichtlich der Textproduktion und -rezeption. Für die C-Überlieferung wäre, akzeptiert man die Option «vagierende Einzelstrophe», mit einer Autorinteraktion und der Übernahme des Tons (von Hartmanns Ton durch Walther oder umgekehrt) zu rechnen.<sup>201</sup> Die Wahrnehmung eines solchen Prozesses bedingt einen kundigen und aufmerksamen Rezipienten der Handschrift, der die Tonähnlichkeit von Hartmann-42C–44C mit Walther-426C bemerkte. In ähnlicher Weise müsste für E ein Bewusstsein dafür geherrscht haben, dass metrische Abweichungen bis zu einem gewissen Grade kein Hindernis für eine strophische Zusammengehörigkeit darstellen und Strophe 124E dem einen oder anderen Lied angehören kann. Wenngleich keine dieser Optionen unwiderlegbar nachzuprüfen ist, sollten sie bei der Textinterpretation dennoch hypothetisch in Betracht gezogen werden.

## 2.2.2 Thematische Vorwegnahme durch Strophenumkehrung

Während die Strophen 1A–3A und deren Parallelüberlieferung eine ganze Bandbreite an philologischen und hermeneutischen Problemen bieten, fällt die Schwierigkeit von Zuschrei-

<sup>198</sup> Vgl. BEIN 2010, S. 55–57.

<sup>199</sup> Text nach C: *Sit das ich eigenlichen sol / die wile ich lebe ir sin undertan / und si mir mag wol / gebüzzten den kumber den ich durch si han / gelitten und iemer also liden muos / das mich enmag getræsten nieman si entuos / so sol si nieman den dienest min / und bewar dar under nicht / das si sich an mir ouch versume sich niht* (Übersetzung WvV 426C nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG *Walther Liedlyrik*, S. 223, modifiziert: «Da ich wie ein Leibeigener die Zeit, die ich noch lebe, ihr untetan sein soll, und sie wohl von mir nehmen kann den Kummer, den ich ihretwegen erlitten habe und immer erleiden muss, sodass mich niemand trösten kann, es sei denn, sie tut es, – so soll sie meinen Dienst annehmen und ihre Pflicht mir gegenüber erfüllen, sodass sie sich an mir nicht schuldig macht.»)

<sup>200</sup> HENKEL 1998, S. 107. Vgl. für diese Strophe als Einzelstrophe auch den Kommentar in SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG *Walther Liedlyrik*, S. 656f..

<sup>201</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995a, S. 454–456. Die Option, dass Walther Hartmanns metrisches Muster übernahm, scheint angesichts der vermuteten Lebensdaten der Autoren plausibler. Walther hätte dann mit der weiteren Strophe eine deutende Ergänzung vorgenommen.

bungsdivergenz und zusätzlichen Strophen für den im Folgenden untersuchten Strophenkomplex weg. Die Frage nach dem Umgang mit Varianz bleibt jedoch auch für diese Strophen bestehen, wie ich nachfolgend ausführe.

#### 4A

*Swez vroide an guoten wiben stat  
der sol in sprechen wol  
und iemer wesen undertan  
daz ist min sitte und ist min rat  
alse **ez** mit truwen sol  
daz kan mich niht vervan  
an einer stat  
**dar ich gnaden bat**  
**swaz si mir tuot ich han mir ir**  
**gegeben**  
und wil ir **einer** leben*

#### 12B

*Swes vröede an gueten wiben stat  
der sol in sprechen wol  
und wesen in undertan  
das ist min sitte und ouch min rat  
als **er** mit triuwen sol  
das mich doch niht vervat  
an aine stat  
**da ich doch genaden bat**  
**swas si mir tuot ich han mich ir**  
**gegeben**  
und wil ir **iemer** leben*

#### 14C

*Swes fröide an guoten wiben stat  
der sol in sprechen wol  
und wesen undertan  
das ist min sitte und ouch min rat  
als **es** mit triuwen sol  
daz an mich niht vervan  
an einer stat  
**der ich noch ie genaden bat**  
**da habe ich mich vil gar ergeben**  
und wil dar **iemer** leben*

#### 5A

*Moht ich der schonen minen muot  
nah minen willen sagen  
so liez ich minen sanc  
nu ist min selde niht so guot  
**davon** muoz ich ir clagen  
mit sange **daz** mich twanc  
**swie verre ich si**  
**swie verre ir ich**  
so sende ich ir den botten bi  
den si wol horet und **eine** siht  
der enmeldet min da niht*

#### 11B

*Mohte ich der schonen minen muot  
nach minem willen gesagen  
so lies ich minen sang  
nu ist min saelde niht so guot  
**durch das** muoz ich ir clagen  
mit sange **diu** mich twang  
**swie verre ich ir si**  
so sende ich ir den botten bi  
den si wol hæret und siht  
der meldet mich da niht*

#### 15C

*Mohte ich der schonen minen muot  
nach minem willen sagen  
so liesse ich minen sanc  
nu ist min selde niht so guot  
**durch daz** ich muos ir klagen  
mit sange **diu** mich twanc  
**swie verre ich si**  
doch tuon ich ir den botten bi  
den si wol hæret und **niht** siht  
der meldet mich da niht*

#### 6A

***Ez** ist ein clage und niht ein sanc  
daz ich der **guoten** mitte  
erniuwe miniu leit  
die sweren tage sint alze lanc  
die ich si gnaden bitte  
**und si mir doch verseit**  
swer selchen strit  
der kumber ane vreide git  
verlazen kunde des ich nieni kan  
der were ein selic man*

#### 10B

***Dis** ist ain clage und niht ain sang  
da ich der **schonen** mitte  
erniuwe miniu lait  
die swaeren tag sint alze lang  
das ich si genaden bitte  
<...>  
der sölhen strit  
der kumber ane vröede git  
verlassen kunde des ich niht enkan  
der waere ain saelig man*

#### 16C

***Dis** ist ein klage und niht ein sanc  
da ich der **lieben** mitte  
irniuwe miniu leide  
sweren tage sint alze lanc  
daz ich si genaden bitte  
**und si mir doch verseit**  
swer solhen strit  
der kumber ane fröide git  
verlassen künde des ich niht kan  
der were ein selig man*

In der A-Fassung reflektiert ein Sänger-Ich nicht nur sein Dienstverhältnis zur Frau, sondern auch, zunächst von dem Zustand der *vroide* ausgehend, den Sang, der im Laufe des Liedes spezifisch als Klage ausgewiesen wird. Dieser diskursive Schwerpunkt ist für die drei auch unabhängig voneinander verstehbaren Strophen kohärenzstiftend. Allerdings zeigt der Blick auf die Parallelüberlieferung, dass die stropheninterne Geschlossenheit nicht mit einer festen Strophenreihenfolge gleichzusetzen ist. Denn die Strophenordnung in B differiert gegenüber A und C wie folgt: Die Strophen wurden in B im Vergleich mit A in umgekehrter Reihenfolge notiert, in C ist dieselbe Reihenfolge wie in A zu finden. Dieses quantitative Argument kann



aber nicht ohne Weiteres als Beleg für eine ‹richtige› Anordnung oder eine (vermeintlich) ‹logischere› inhaltliche Abfolge sprechen.<sup>202</sup> Vielmehr ist zunächst zu prüfen, inwiefern sich mit der anderen Reihung der Strophen auch der Inhalt des Liedes ändert.

Tatsächlich hat die umgekehrte Reihenfolge der Strophen in B sowohl in diskursiver als auch textpragmatischer Hinsicht denselben Effekt: Der Eingangsvers *Dis ist ain clage und niht ein sang* (10B, 1) markiert von vornherein, um was es sich bei diesem Text handelt, nämlich eben um dies: eine *clage*. Dem stehen die A- und die C-Fassung diametral entgegenüber, da dort die *vroide* (4A/14C, 1) wie erwähnt den Strophen- und Liedbeginn kennzeichnet. Zwar ist auch diese *vroide* nur hypothetisch als Idealvorstellung gedacht und das nachfolgende weitere Singen erweist sich in A und C ebenfalls als Klage, doch erst im Verlaufe der Strophen. In B wird durch die Umkehrung die Pointe, auf die A und C abzielen, im Vergleich mit diesen beiden anderen Fassungen vorweggenommen. Die Färbung der B-Fassung ist damit von Anfang an eine affektiv negative, während die erste Strophe in A und C die Beschreibung und Zusicherung der Werbung beinhaltet und dabei mit *vroide* eine positive Affektlage benennt.

Nach dieser ‹offensichtlichen›, weil rasch erkennbaren Differenz nun zu kleinteiligeren Unterschieden und deren Signifikanz, ausgehend von der B-Anordnung der Strophen: Auf der Wortebene findet sich für die Bezeichnung der verehrten Frau die Nennung *schone* (10B, 2), doch es handelt sich dabei eher um eine semantische Nuancierung denn um eine gegenteilige Charakterisierung der Frau. Mit der Bezeichnung *schone* wird die äussere Erscheinung, das heisst die sichtbare, auch sinnlich erfahrbare Schönheit der Frau betont, wogegen in A mit *guote* (6A, 2) sowohl auf die ethisch-moralische als auch physische Vollkommenheit der Frau verwiesen wird. Ähnlich wie in A verhält es sich mit der Variante in C, wo das Sänger-Ich die Frau als die *liebe* (16C, 2) bezeichnet. Deswegen eine Fokussierung der B-Fassung auf die äussere Erscheinung der Frau zu behaupten, scheint mir aber nicht angebracht, da in der literarisch-mittelalterlichen Idealvorstellung bekanntlich innere und äussere Vollkommenheit korrespondieren. Überdies wird auch in A und C von der *schonen* (5A, 1/15C, 1) gesprochen, sodass auf der textpoetischen Ebene der A- und der C-Fassung höchstens eine grössere Vielfalt an Bezeichnungen für die Frau attestiert werden könnte.

Weiter fällt die Auslassung von V. 6 in der B-Fassung auf. Hierbei handelt es sich vermutlich um ein Versehen des Schreibers; bei dem Wegfall ganzer Verse ist ein Zeilensprung beim Abschreiben oder durch einen diktierenden Vorleser gut denkbar. Durch dieses Malheur fehlt in B zwar die Erklärung dafür, weshalb das Sänger-Ich klagt, doch gänzlich unverständlich ist

---

<sup>202</sup> Vgl. so auch KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 717, die beide Strophenfolgen (A/C und B) als plausibel benennen.

die Strophe deswegen nicht. Der Kontext, gegeben durch die Handschrift und weitere stropheninterne Lexeme, welche die Minnebeziehung als problematisch darstellen (z. B. in V. 4 *die swaeren tag*; in V. 7 *strit*; in V. 8 *kumber ane vröede*), trägt zur Situierung der Strophe als Minneklage bei. Allerdings ist wegen der fehlenden Nennung der Ursache (in A und C: Verweigerung des Lohnes) offen, ob das Minneleid des Ich nicht auch anderweitig, das heisst jenseits der Dame zu begründen wäre. Die Anfangsverse der nachfolgenden Strophe 11B (*Mohte ich der schonen minen muot / nach minem willen gesagen*, 11B, 1–2) weisen zwar auch auf eine (räumliche oder gesellschaftliche) Distanz zur Dame hin – dass diese von ihr jedoch gewollt ist, ist damit nicht gesagt. Angedeutet wird die Minnedame als Verursacherin des Leids erst in den Versen 5 und 6: War in A das Agens im mehrfach verwendeten Topos des Bezwungenwerdens nicht näher definiert (*davon muoz ich ir clagen / mit sange daz mich twanc* 5A, 5–6), ist dies in B und ebenfalls in C anders. Dort lauten die Verse *durch das muoz ich ir clagen / mit sange diu mich twang* (11B/15C, 5–6). In B und C ist das Ich nicht mehr von einem undefinierten *daz* bezwungen, sondern von *diu*, was auf eine weibliche Instanz verweist. Syntaktisch naheliegend ist es, *diu* auf das feminine Objekt im Teilsatz *durch das muoz ich ir clagen* zu beziehen und eine gänzlich hinter Personalpronomina verborgene Minnedame anzunehmen. Das Pronomen *ir* allerdings könnte wiederum auf die *selde* referieren, aber auch auf die *schone* (11B, 1; *liebe*, 15C, 1) im ersten Vers. Eine Auflösung eben dieser mehrdeutigen syntaktischen Beziehungen wäre nun möglich, wenn die *selde* für die Minnedame stehen würde.<sup>203</sup> Notwendig ist eine eindeutige Bestimmung und Zuweisung jedoch nicht, denn in dieser Strophe steht meines Erachtens nicht so sehr die Adressaten-Rolle im Zentrum, sondern der Diskurs über den Sang selbst. Das zeigt sich noch einmal deutlich in den Schlussversen der Strophe, in denen auf die Überbringung des Klagens fokussiert wird. Dabei ist die Qualität des *botten* (5A, 9, 11B/15C, 8) in allen drei Fassungen auf minimal variiender Art und Weise gestaltet: Während in A die exklusive Wahrnehmung des Boten durch die Frau betont wird (vgl. 5A, 10), fehlt in B jegliche nähere Umschreibung (vgl. 11B, 9), und in C kann die Minnedame den Boten nur hören, aber nicht sehen (15C, 9). Diese Negierung der visuellen Sinnesebene ist ein Indiz für die bereits in Kap. II 2.1.2 erwähnte Deutung des Boten als Lied und dessen Medialität, die sich über das Hören konstituiert.

In der in B letzten Strophe schliesslich finden sich ebenfalls einige, bedeutungstragende Wortvarianten. Bevor ich auf diese eingehe, sei noch einmal auf die Konsequenzen der anderen Strophenreihenfolge verwiesen: Der allgemeine Rat über die richtige Art des Sprechens erscheint in der B-Fassung als Folge aus der Klage, deren Negativität durch den nachgelager-

<sup>203</sup> Der Minnedame geradezu inhärent erscheint *selde* in einem Vers, der in A Reinmar dem Videler, in b und C Reinmar dem Alten zugeschrieben wird: *aller selden selic wip* (RdV 8A, RdA 66b, 109C, 1). Anderenorts ist *selde* jedoch als glückliche Folge der gelungenen Werbung verwendet oder als personifizierte Frau Saelde.

ten Ergebnisdiskurs positiviert wird. Neben diesen Folgen auf der Ebene der Textpragmatik haben die Wortvarianten in dieser Strophe hauptsächlich Konsequenzen bezüglich der Textpoetik. Die Sentenz, seine Rede *wol* zu formulieren und *untertan* zu sein (12B, 2–3), richtet sich in B explizit an einen anderen Mann (vermutlich als werbende Männer im Allgemeinen gedacht, vgl. *als er mit triuwen sol*, 12B, 5). In A und C ist die Verhaltensregel von der personellen Ebene losgekoppelt (vgl. *als ez mit triuwen sol*, 4A/14C, 5). Auch der nächste Fall von Varianz spielt für die Textpoetik eine Rolle: Das Treueversprechen, mit dem das Lied hier schliesst, betont nicht wie in A die Exklusivität des Minnedienstes, sondern dessen Dauerhaftigkeit (*und wil ir iemer leben*, 12B, 10 statt *und wil ir einer leben*, 4A, 10). Dieselbe Schreibung wie in B ist auch in C anzutreffen, was einmal mehr ein Hinweis darauf ist, dass die Schreiber von A und C nicht nur eine gemeinsame, sondern unterschiedliche Quellen benutzten. Folglich ist für die Überlieferung der A- und C-Fassungen dieses Liedes mit zwischengelagerten Vorstufen oder mit weiteren, parallel zu \*AC verwendeten Texten zu rechnen.<sup>204</sup>

Ich fasse die Überlegungen zusammen: Aufgrund der Varianzeffekte auf verschiedenen Textebenen lassen sich drei unterschiedliche Fassungen ausmachen, wobei sich B aufgrund der «umgekehrten» Strophenanordnung und den daraus folgenden, veränderten Sprechakten deutlicher von A und C abhebt, als diese es voneinander tun. Zugleich treten dabei je fassungsverschiedene, graduell abzustufende Spielarten der Minnelyrik zutage – ob diese Unterschiede aber eine je andere Autorkontur nach sich ziehen, hängt allerdings davon ab, wie man Alterität definiert. Diese Frage steht gleichsam für die im nächsten Kapitel verhandelten Strophen im Raum.

### 2.2.3 Umperspektivierung: Die Kunst der (Selbstan-)Klage

Die Handschriften präsentieren für die Strophen 7A–10A und die Parallelüberlieferung drei in Strophenumfang und -anordnung verschiedene Fassungen. Diejenigen in B und C ähneln sich auf den ersten Blick, da in beiden Handschriften jeweils zwei zusätzliche Strophen stehen. Jedoch fehlt in B gegenüber A und C eine Strophe, und vor der letzten Strophe der B-Fassung sind zwei weitere Strophen (7B und 8B) anderen metrischen Mustern eingeschoben. Zugleich weisen diese beiden Strophen eine inhaltliche Nähe zu den umgebenden Strophen 3B–6B und 9B auf, wie ich noch ausführe. Der zugrunde liegende Diskurs aller drei Fassungen ist zwar das erfolglose Werben, die Fassungen B und C gehen jedoch aufgrund des anderen Liedbeginns nicht wie A von der *revocatio* des Sänger-Ich aus.

<sup>204</sup> Die Verse *dar ich gnaden bat / swaz si mir tuot ich han mich ir gegeben* (4A, 8–9), die in B nahezu gleich lauten, in C aber *der ich noch ie genaden bat / da habe ich mich vil gar ergeben* (14C, 8–9), sind ein weiterer Beweis für verschiedene Quellen, aus denen sich der Strophenbestand in A und C speist, wenngleich die Varianten schliesslich auf dasselbe Resultat – die Abhängigkeit von der Minnedame – hinauslaufen.

**7A**

Ich sprach ich wolte ir **einer** leben  
 und lie daz wite mere komen  
 min herze hette ich ir gegeben  
 und han daz nu von ir genomen  
 swer tumben antheiz trage  
**der laz in der tage**  
 e in der strit  
 beroube der iare gar  
 also **si mich hat** getan  
 ir si der crik verlan  
 von dirre zit  
 so wil ich dienen anders war

**10A**

Der ich da her gedienet han  
 dur die will ich mit vreiden sin  
 doch ez mich wenic hat vervan  
 ich weiz wol daz diu frowe min  
 nach eren lebet  
 swer von siner der strebt  
 der habe ime daz  
 in betraget siner iare vil  
 swer also minnen kan  
 der ist ein valscher man  
 min muot stet baz  
 von ir ich niemer komen wil

**3B**

Was solte ich arges von ir sagen  
 der ich ie wol gesprochen han  
 ich mag wol minen kumber clagen  
 und si darunder **ungevalschet** lan  
 si nimet von mir fürware  
 minen dienst manig iare  
 ich han gegert  
 ir minne und vinde ir has  
 das mir da nie gelang  
 des habe ich selbe undang  
 duhte ich si sin wert  
 si hete mir gelonet bas

**4B**

Ich sprach ich wolte ir **iemer** leben  
 das lies ich wite mere komen  
 min herze hette ich ir gegeben  
 das han ich nu von ir genomen  
 swer tumben anthaisse trage  
**der lasse in e der tage**  
 e in der strit  
 beroube siner iare gar  
 also **han ich** getan  
 der krieg si ir verlan  
 für dise zit  
 wil ich dienen anderswar

**5B**

Ich was untriuwen ie gehas  
 und wolte ich ungetriuwe sin  
 mir taete untriuwe verre bas  
 das denne das mich diu triuwe min  
 von ir niht schaiden liesse  
 diu mich ir dienen hiesse  
 nu tuot mir we  
 si wil mir ungelonet lan  
 ich sprich ir niuwan guot  
 e ich beswaer ir den muot  
 so wil ich  
 die schulde zuo dem schaden han

**5C**

Was solte ich arges von ir sagen  
 der ich ie wol gesprochen han  
 ich mac wol minen kumber klagen  
 und si darunder **ungefx\$lehet** lan  
 si nimt von mir fürwar  
 minen dienst manic iar  
 ich han gegert  
 ir minne und vinde ir has  
 daz mir da nie gelang  
 des habe ich selbe undang  
 duhte ich si sin wert  
 si hete mir gelonet baz

**6C**

Ich sprach ich wolte ir **iemer** leben  
 daz lies ich wite mere komen  
 min herze het ich ir gegeben  
 daz han ich nu von ir genomen  
 swer tumben antheis trage  
 <...>  
 e in der strit  
 beroube siner iare gar  
 also **han ich** getan  
 der krieg si ir verlan  
 für diese zit  
 wil ich dienen anderswar

**7C**

Ich was ungetriuwen ie gehas  
 nu wolte ich ungetriuwe sin  
 mir tete untriuwe verre bas  
 danne daz mich diu triuwe min  
 von ir niht scheiden liesse  
 diu mich ir dienen hies  
 nu tuot mir we  
 si wil mir ungelonet lan  
 ich spriche ir niuwan guot  
 e ich beswere ir muot  
 so wil ich e  
 die schulde zu dem schaden han

**8C**

Der ich da her gedienet han  
 dur die wil ich mit fröiden sin  
 doch es mich wenic hat vervan  
 ich weiz wol daz diu frowe min  
 nach eren lebet  
 swer von der siner strebet  
 der habe im daz  
 in betraget siner iare vil  
 swer also minnen kan  
 der ist ein valscher man  
 min muot stet bas  
 von ir ich niemer komen wil

**8A**

Sit ich ir lones muoz enbern  
 der ich **manic iar** gedienet han  
 so muoze mich doch got gewern  
 daz ez der **lieben** muoze ergan  
 nach eren und wol  
 sit ich mich rechnen sol  
 deswar daz si  
 und doch niht anders wan also  
 daz ich ir **heiles** gan  
 baz danne ein ander man  
 und bin da bi  
 ir leide gran ir liebes vro

**6B**

Sit ich ir lones muos enbern  
 der ich **doch vil** gedienet han  
 so geruoche mich got **aines** wern  
 das es der **schœnen** muos ergan  
 nach eren und wol  
 sit ich mich rechnen sol  
 deswar das si  
 und doch niht anders wan also  
 das ich ir **guotes** gan  
 bas danne ain ander man  
 und bi da bi  
 ir laides gram ir liebes fro

**9C**

Sit ich ir lones muos enbern  
 der ich **manig iar** gedienet han  
 so geruoche mich got **eines** wern  
 daz es der **schonen** müesse ergan  
 nach eren und wol  
 sit ich mich rechnen sol  
 deswar daz si  
 und doch niht anders wan also  
 daz ich ir wol **heiles** gan  
 und baz danne ein ander man  
 und bin da bi  
 ir leides gram ir liebes fro

**9A**

Mir sind diu iar vil unverlorn  
 diu ich an si gewendet han  
 hat mich ir minnen lon verborin  
 doch troestet mich ein lieber wan  
 ich engerte nihtes me  
 wan muoz ich ir alse  
 ze frowen iehen  
 manic man der nimpt sin ende also  
 daz ime niemer **liep** geschiht  
 wan daz er sich versiht  
 deiz sule geschehen  
 und tuot in der gedinge vro

**9B**

Mir sint diu iar vil unverlorn  
 diu ich an si gewendet han  
 hat mich ir minne lon verlorn  
 doch træstet mich ain lieber wan  
 ich gerte nihtes me  
 wan müese ich ir als e  
 ze vrowen iehen  
 manig man nimet sin ende also  
 das im niemer **guot** geschiht  
 wan das er sich versiht  
 das es sule geschehen  
 und tuot in der gedinge vro

**10C**

Mir sint diu iar vil unverlorn  
 die ich an si gewendet han  
 hat mich ir minnen lon verborn  
 doch træstet mich ein lieber wan  
 ich gerte nihtes me  
 wan müesse ich ir als e  
 ze frowen iehen  
 menig man nimt sin ende also  
 daz im niemer **guot** geschiht  
 wan das er sich versiht  
 daz es sule geschehen  
 und tuot in der gedinge fro

Übersetzung weitere Strophen nach B/C (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 205, 207, 209 modifiziert)

3B/5C: Was sollte ich von ihr Übles sagen, über die ich stets gut gesprochen habe? Ich kann auf gute Weise meinen Kummer beklagen und sie dabei unangetastet (B)/unbelästigt (C) lassen. Fürwahr, sie nimmt von mir seit vielen Jahren meinen Dienst in Anspruch. Ich habe ihre Minne begehrt und finde ihren Hass. Dass ich nie dort hin gelangte, daran bin ich selbst schuld. Dünkte ich sie seiner [des Lohnes, A.M.] würdig, sie hätte mich besser belohnt.

5B/7C: Ich empfand Treulosen gegenüber stets Hass, jetzt wünsche ich selbst untreu zu sein. Mir täte Treulosigkeit wahrhaftig besser, als dass mich meine Treue von ihr, die mir befahl ihr zu dienen, scheiden liesse. Nun schmerzt es mich, dass sie mich unbelohnt lassen will. Ich spreche von ihr nur Gutes. Bevor ich ihre Stimmung trübe, will ich eher die Schuld zusätzlich zum Schaden auf mich nehmen.

Statt wie in A provokant zu beginnen, leitet das Sänger-Ich in B und C mit einer rhetorischen Frage in den Text ein: *Waz solte ich arges von ir sagen / der ich ie wol gesprochen han* (3B/5C, 1–2)? Als Ausgangspunkt dient somit anders als in A nicht die Klage über den fehlenden Lohn, sondern die Reflexion rhetorischer Aspekte des Sangs. Ein solches *wol sprechen* beinhaltet aber nicht ausschliesslich einen freudigen Redegestus, sondern lässt Raum für Leid, wie der weitere Strophenverlauf zeigt. Den *kumber clagen* kann das Ich laut eigener Aussage ebenso in einer Weise artikulieren, die es gleichfalls als *wol* (3B/5C, 3) bezeichnet; die verehrte Frau werde somit trotz der Klage nicht behelligt (vgl. 3B/5C, 4). Letztere Bemerkung dient angesichts der nun folgenden Umschreibung des *kumbers* vermutlich als Absicherung gegenüber der Unterstellung, das Ich mache der Minnedame Vorwürfe. Genau dies scheinen die folgenden Verse nämlich zunächst zu sein: Seit *manic iare* (3B, 6) nehme die Minnedame seinen Dienst in Anspruch und dabei sei das einzige Resultat nicht *minne*, sondern gegenteilig

has (3B, 8). Doch statt einer Klage über die fehlende Zuwendung nimmt das Ich die Schuld für sein Scheitern auf sich, mit der Begründung, es sei nach dem Urteil der verehrten Frau unwürdig, Lohn zu empfangen (vgl. 3B, 10–12). Dadurch begibt sich das Sänger-Ich in eine gänzlich untergeordnete Position, in der sein Singen aber gerade nicht verstummt. Stattdessen gelingt ihm, durch die Selbstanklage sein Minneleid zu artikulieren, ohne gegen Maximen des höfisch Sagbaren zu verstossen.

Als rhetorisch geschickt erweist sich das Sänger-Ich auch im weiteren Verlauf des Liedes. So weist die einleitende Inquit-Formel der Strophe 4B/6C das Gesagte als retrospektive Erzählung aus, die nicht dem (durch die präsentische Rede in 3B/5C suggerierten) Jetzt-Zustand entspricht.<sup>205</sup> In A hingegen ist die Situation, aus der heraus das Ich spricht, nicht bekannt. Zweifelsohne ist die *revocatio* in 4B/6C auch vor dem Hintergrund der anderen B-/C-Eingangsstrophe noch gewagt, doch sie ist durch die vorangehende Selbstanklage des Ich deutlich weniger provokant als in der A-Fassung.<sup>206</sup> Verstärkt wird dieser Effekt durch das in B und C entschieden anders sprechende Ich in V. 9: Nach der Belehrung über den Lebenszeit raubenden *strit* und dem Rat zu dessen Aufgabe berichtet das Ich nicht wie in A, dass es ihm durch die Minnedame ebenso ergangen sei (vgl. *alse si mich hat getan*, 7A, 9), sondern äussert sich einzig zu seinem eigenen Handeln (vgl. *also han ich getan*, 4B/6C, 9). Zwar wird die Verpflichtung zum kompromisslosen (Minne-)Dienst auch in B und C kritisiert (vgl. 4B/6C, 5), jedoch fehlt der explizite Vorwurf an die Frau. Vielmehr fokussiert das Sänger-Ich wie bereits am Ende der vorangehenden Strophe auf sich selbst und sein Handeln, wodurch die Minnedame in den Hintergrund rückt.

Um das Verhalten des Sänger-Ich dreht sich ebenfalls die Gegenüberstellung von *triuwe* und *untriuwe* in der nächsten Strophe in B und C, die in A fehlt: Das Sänger-Ich gibt zwar zu,

<sup>205</sup> Neben der anderen Strophenreihung sei auf eine weitere Varianz verwiesen: Die Betonung der zeitlichen Dimension in B und C gegenüber der Exklusivität des Minnedienstes in der A-Fassung im ersten Vers *Ich sprach ich wolte ir iemer leben* (4B/6C, 1) ist auch bei der Wortvarianz in 4A/12B/14C anzutreffen (vgl. Kap. II 2.2.2). Eine Verknüpfung der beiden Strophenkomplexe über die Tongrenze hinweg lässt sich also in allen drei Fassungen herstellen.

<sup>206</sup> Stellenweise anders argumentiert KLARE (1999, S. 156f.) zu diesen Strophen und Varianten: Er geht von einer nacheinander geordneten Abfolge von Handlungen aus; die Minnebeziehung bestehe zu Beginn des Liedes noch, bevor sich das Ich in 4B abwende. Das Ich sei selbstbewusst, was einerseits zutrifft, da es eigenständig handelt. Den Vorwurf des Unwert-Seins sehe ich im Gegensatz zu KLARE (1999, S. 157) nicht gänzlich entkräftet, weshalb die Trennung meines Erachtens stets mehr Gedankenspiel denn ein tatsächlich ausgeführtes Vorhaben ist. Die Schwierigkeit bei der Interpretation liegt vermutlich auch darin begründet, dass die Zeitverhältnisse sich aufgrund der changierenden Tempora nicht eindeutig klären lassen: In Strophe 3B/5C spricht das Ich über Vergangenes (vgl. V. 7 *ich han gegert* und V. 9 *das mir da nie gelang*) und zugleich über Gegenwärtiges (vgl. V. 5 *si nimet von mir fürware*). In V. 4 in Strophe 4B/6C sagt das Ich aber *das [das Herz, A.] han ich nu von ir genomen*, was impliziert, dass der Dienst bereits aufgekündigt wurde. Vielleicht liegt die Auflösung dieser unklaren Zeitverhältnisse darin, dass das Sänger-Ich ein neues Dienstverhältnis noch nicht eingegangen ist, sondern erst davon spricht, dass es dies tun wolle (vgl. 4B/6C, 12). Es befindet sich also in einer ‚Zwischenzeit‘, in der es sich, wie in den weiteren Strophen des Liedes deutlich wird, noch einmal besinnt.

über *untriuwe* nachgedacht zu haben, da es sich Schmerz erspart hätte, doch *triuwe* verhinderte eine Abkehr von der Minnedame (vgl. 5B/7C, 3–5). Seine Argumentation stützt das Ich auf das Ideal der Ergebenheit: Der Wunsch, vom Minnedienst befreit zu sein, widerspricht nämlich dem höfischen Gebot der *triuwe* und *staete*, das ein Festhalten am Minnedienst trotz Leid verlangt. Diese implizite Kritik am einst angestrebten neuen Dienst (vgl. 4B/6C, 11–12) könnte somit als Erklärung für das fehlende *wert*-Sein des Sänger-Ich (vgl. 3B, 11–12) gedeutet werden, denn ohne Zweifel zeugt die *revocatio* von einem Mangel an *triuwe*.

Umso misslicher erscheint der ungelohnte Dienst, den die Minnedame offenbar selbst verlangt hatte (vgl. 5B/7C, 6–8).<sup>207</sup> Bei allem Leid beharrt das Ich jedoch auf seiner Ergebenheit und bestätigt, *niuwan guot* (5B/7C, 9) äussern zu wollen. Die Bezugnahme von *niuwan guot* auf die Minnedame lässt sich in zweierlei Hinsicht verstehen: einerseits als Preis der Frau und ihrer Vollkommenheit, andererseits als Segenswunsch, der über ihr ausgesprochen wird. Eben diese beiden Sprechakte folgen in B in der nächsten Strophe. Zuerst jedoch macht das Ich zum Schluss der Strophe 5B/7C ex negativo deutlich, dass der Zweck seines Singens eigentlich die *delectatio* der Minnedame sein solle (vgl. *e ich beswaer ir den muot*, 5B/7C, 10). Dieser Aspekt sowie die Reflexion der *revocatio* anhand höfischer Werte wie *triuwe* sind in A ausgespart. Versteh- und deutbar ist das Lied nichtsdestotrotz auch in A, wenngleich sich die inhaltlichen Zusammenhänge der Fassungen unterschiedlich gestalten. Dies ist im Weiteren auch für die Reihung in B und C zu beachten.

Habe ich bis hierhin aufgrund der gleichen Strophenfolge einen parallelen Vergleich der B- und die C-Strophen mit der A-Fassung vorgenommen, verfolge ich die Überlieferung in B und C nun im Einzelnen, da in C nach der *untriuwe-triuwe*-Strophe eine weitere Strophe folgt, die in B fehlt. In A ist diese zwar auch enthalten, dort aber ist sie die Schlussstrophe des Liedes. Diese drei divergenten Strophenkonstellationen können als Beleg für eine (zumindest für manche Lieder mögliche) variable Strophenreihenfolge in Minneliedern gelten.<sup>208</sup> Welche inhaltlichen Konsequenzen diese strophischen Unterschiede nach sich ziehen, verfolge ich nun weiter.

In A endet das Lied mit dem Treueversprechen *von ir ich niemer komen wil* (10A, 12), nachdem die Ehrenhaftigkeit der Frau bestätigt (10A, 4–5) und das Ansinnen aus 7A, den Minnedienst aufzugeben und einen neuen zu suchen, als falsch verurteilt wurde (10A, 6–10). In C sagt die Strophe an und für sich exakt dasselbe aus, dient jedoch nicht als Liedabschluss, sondern bindet zwei weitere Strophen (9C und 10C) ein, die zwar in A ebenfalls enthalten

<sup>207</sup> In A werden diesbezüglich keine näheren Angaben gemacht, vgl. KLARE 1999, S. 157.

<sup>208</sup> Dies wurde unter dem Stichwort «Mouvance» auch für andere Minnelieder verhandelt (vgl. CRAMER 1998, S. 152f., 176). Allerdings ist Mouvance bei weitem nicht in jedem Fall überlieferungsbedingt und somit historisch belegbar. Ebenso treten Fälle von strophischer Stabilität auf (vgl. Kap. II 1.2.3).

sind, aber im Liedgefüge andere Positionen einnehmen.<sup>209</sup> Geprägt ist die Deutung der einzelnen Fassungen daher erstens von der anderen <Vorgeschichte>; die Beständigkeit der Minnebeziehung ist durch die Selbstanklage des Sänger-Ich in der ersten B/C-Strophe als weniger gefährdet inszeniert, als dies in A der Fall ist. Zweitens ergeben sich durch die verschiedenen Strophenfolgen und den unterschiedlichen Strophenbestand andere Verknüpfungen der einzelnen Textelemente. So wird in C die Ergebenheit des Ich in 8C noch einmal nachdrücklich bestätigt: *Der ich da her gedienet han / dur die wil ich mit fröiden sin* (8C, 1–2); das Minneverhältnis ist als ein einstiges und zukünftiges deklariert, die zuvor drohende *untriuwe* negiert. Zugleich ist Freude nicht der Minnedame vorenthalten, sondern auch für das Ich erfahrbar – dies hofft es zumindest. Dieser Zusammenhang von Minne- und Sangesfreude kann in A wegen der fehlenden Strophe nicht hergestellt werden. Gemeinsam ist den Fassungen A und C wiederum die zweifache *swer*-Formel (vgl. V. 6 und V. 9) mit der wiederholten Bestätigung des Minnedienstes. Für die C-Fassung äussert das Ich diese vor der fatalistisch anmutenden Aussage am Ende von Strophe 7C: Es erklärt, jegliches Übel auf sich nehmen zu wollen, um eine Betrübnis der Dame zu verhindern (vgl. 7C, 10–12). Leidensbereitschaft ist zwar auch in A anzutreffen (vgl. *und bin da bi / ir leide gran ir liebes vro*, 8A, 11–12), jedoch nicht mit der Radikalität von C.

Die weiteren beiden Strophen in C sind als Antworten auf die Eingangsfrage dieser Fassung (wie funktioniert *wol sprechen*?) zu deuten. *Wol sprechen* ist erstens Frauenpreis – die Minnedame ist als *schone* (9C, 4) bezeichnet –, zweitens Segen (vgl. 9C, 9) und drittens Deklaration der Verehrten als *frowe* (10C, 7). Auf diese Weise bewirkt der *liebe[] wan* (10C, 4) als stetes Hoffen eine Umwandlung des Leides in Freude.

In B schliesst sich Strophe 6B, die den Preis der Dame als *schæne* (6B, 4) und die paradoxe Rache – den als *guotes* (6B, 9) bezeichneten Segen – enthält, direkt an die Erklärung der *delectatio*-Funktion an. Im Gegensatz zu C, wo das Ich zunächst auf seine eigene *fröide* Bezug nimmt und eine Minnedidaxe weitergibt, bleibt das Ich in B auf die Minnedame und ihr Wohl ausgerichtet. Mit der Bereitschaft, *laid* und *liebe* (6B, 12) mit der verehrten Frau teilen zu wollen, scheint das Lied in B zu enden. Dass dies von den Rezipienten von B zumindest teilweise so wahrgenommen wurde, kann nicht von der Hand gewiesen werden, da die weitere Strophe desselben Tons erst nach den tondifferenten Strophen 7B und 8B folgt.<sup>210</sup> Diese lauten:

<sup>209</sup> Auf die Wortvarianzen der beiden Strophen in den verschiedenen Handschriften gehe ich an dieser Stelle nicht weiter ein, da sie, ähnlich anderen bereits erwähnten Wortvarianten, nur geringfügige Verschiebungen zur Folge haben.

<sup>210</sup> Vgl. VON REUSNER Hartmann, S. 107, der das Reimschema ababccddcc für die Strophen anführt.



7B

*Min dienst der ist alzelang  
bi ungewissime wane  
nach der ie min herze rang  
diu lat mich trostes ane*

5 *ich mohte in clagen  
und undersagen*

*von maniger swaeren zit  
sit ich erkande ir strit  
sit ist mir gewesen vür war*

10 *ain stunde ain tag ain tag ain woche ein woche ain ganzes iar*

8B

*Owe was taete si ainem man  
dem si doch vient waere  
sit si so wol verderben kan  
ir frünt mit maniger swaere*

5 *mir taete bas*

*des riches has  
ioch mohte ich etteswar  
entwichen siner schar  
dis lait wont mir alles bi*

10 *und nimt von minen vröeden zins also ich sin aigen si*

Übersetzung (nach VON REUSNER Hartmann, S. 33, modifiziert)

7B: Mein Dienst, der dauert angesichts der ungewissen Hoffnung zu lange. Diejenige, um die mein Herz seit jeher ringt, lässt mich ungetröstet. Ich konnte ihnen<sup>211</sup> klagen und erzählen von vielen schweren Stunden, seit ich von ihrer Ablehnung erfuhr. Seither erscheint mir wahrhaftig jede Stunde wie ein Tag, jeder Tag wie eine Woche, jede Woche wie ein Jahr.

8B: Oh weh, wie behandelt sie wohl einen Mann, dem sie tatsächlich feindlich gesinnt ist, wenn sie schon ihren Geliebten durch Kummer zugrunde richtet? Mir erginge es besser, würde mir die Feindschaft des Reiches zuteil. Ich könnte immerhin noch vor dem kaiserlichen Gefolge fliehen. Dieses Leid aber ist ein Teil von mir und fordert von meinem Frohsinn Zins, als ob ich sein Eigentum wäre.

Wie bereits erwähnt ist es möglich, einen inhaltlichen Zusammenhang dieser beiden Strophen mit den vorangehenden herzustellen.<sup>212</sup> 7B und 8B lassen sich in textpoetischer Hinsicht ohne Weiteres an 3B–6B anschliessen. Neben Wortrekurrenzen wie *clagen* (3B, 3 / 7B, 5) und *dienst* (3B, 6 / 7B, 1) ist die bildhafte Rede rund um den *strit* zu nennen. In 7B, 7 ist der *strit* aber nicht auf den Minnedienst bezogen wie in 4B (vgl. V. 7–8), sondern auf das Verhalten der Minnedame und daher wohl mit ‚Ablehnung‘ zu übersetzen. Das Bildfeld des *strits* ist zugleich für die selbstbezogene Sprache des Sänger-Ich massgeblich, denn es beschreibt seine Bemühungen um die Frau als ein Ringen (vgl. 7B, 3). Daran anschliessend verwendet das Sänger-Ich in der nächsten Strophe 8B eine Konfliktmetaphorik, die aus dem politischen Diskurs stammt: Eine Feindschaft gegen das ganze Kaiserreich wäre ihm lieber, denn vor diesem Feind könnte es wenigstens fliehen (vgl. 8B, 5–8). Dem Minneschmerz hingegen könne es

<sup>211</sup> VON REUSNER korrigiert V. 5 mit C zu *ich mohte ir clagen und undersagen*. Die Rede des Ich richtet sich in diesem Fall an die Minnedame. Meines Erachtens ist der Text nach B aber nicht gänzlich zu verwerfen. Das Ich würde dann davon berichten, wie es sein Leid einem nicht näher definierten Publikum klagte. Nicht näher definierte Dritte stellen keine Ausnahme im Minnesang dar.

<sup>212</sup> So auch CORMEAU/STÖRMER <sup>3</sup>2007, S. 85.

nicht entkommen, dieser sei ihm in Fleisch und Blut übergegangen (vgl. 8B, 9). Die juristisch geprägte Dienstmetaphorik bezieht das Ich ausschliesslich und pointiert auf das Leid, aber nicht mehr auf die Minnedame (vgl. 8B, 10), gegenüber deren Härte es sich eingangs der Strophe durchaus kritisch äussert (vgl. 8B, 1–4).

Wiederum eröffnet die vor allem in 7B betonte Zeitlichkeit, die den Dienst als unverhältnismässig lange beschreibt (vgl. 7B, 1 und 9–10), eine Anschlussmöglichkeit der (mit 3B–6B tongleichen) Strophe 9B. Diese beginnt gleichsam mit dem zeitlichen Aspekt des Minnedienstes, ist aber geradezu das Gegenteil einer Zeitverlust-Klage. Stattdessen benennt das Ich seine investierte Zeit als *unverlorn* (9B, 1). Wird zwischen den Strophen 7B bis 9B ein tonübergreifender Zusammenhang hergestellt, kommt Strophe 9B eine ähnliche Funktion zu, wie sie in den Strophen 3B–6B bereits durchgespielt wurde. In 7B und 8B klingt überdies Kritik am Verhalten der Minnedame an, doch diese wird in 9B wieder zurückgenommen und der *wan* (7B, 2) ist nicht länger ungewiss, sondern *lieb* (vgl. 9B, 4). Auch ist das Bestreben des Ich statt als leidgefangen als aussichtsreich (weil freudebringend) bezeichnet (vgl. 9B-11–12). So werden die in 7B und 8B verhandelten Minneschwierigkeiten in 9B aufgegriffen, aber nicht als Grund für eine Minneabsage verwendet, sondern zum Anlass genommen, den Dienst trotzdem fortzuführen. Das Argumentationsmuster des Strophenkomplexes 3B–6B basiert auf demselben Prinzip.

Es muss offenbleiben, ob diese Verbindungen der Strophen 7B–8B und 9B bei einer zeitgenössischen Rezeption der Handschrift tatsächlich wahrgenommen wurden. Eine absichtsvolle Anordnung dieser Strophen in der in B vorliegenden Reihenfolge ist meines Erachtens aufgrund diverser textpoetischer und diskursiver Anschlussstellen jedoch nicht von der Hand zu weisen. Die Zuordnung von 9B zum Komplex 3B–6B ist ebenfalls denkbar, allerdings verlangt dies ein Bewusstsein der Rezipienten für das Erkennen und Relationieren metrischer Muster, was bereits in Kap. II 2.2.1 für die Parallelüberlieferung der Strophen 1A–3A als wichtiger Rezeptionsfaktor angeführt wird. Für die Strophen 7A–10A und die Parallelüberlieferung in B und C ist abschliessend festzuhalten, dass das Paradox der widersprüchlichen Rede in der in A ersten, in B und C zweiten Strophe in allen Fassungen mit ähnlichem Sprachmaterial verarbeitet ist, die variable Rolle des Sänger-Ich, Sprechakte des Klagens und die Frage nach *triuwe* aber beides ermöglichen: einerseits Anschlussstellen, die mehrere Strophen in unterschiedlichen Konstellationen zusammenbinden können, andererseits die Austauschbarkeit von Strophen (nicht zu verwechseln mit Beliebigkeit!). In diesem Sinne liesse sich beispielsweise Strophe 9B unabhängig von den vorangehenden Strophen auch als einzelstrophiger, hoffnungsvoller Aufruf zum Minnedienst verstehen.

## 2.2.4 Die Hartmann-Corpora in B und C

Aufgrund der strophischen Varianz wurde in den vorangehenden Kapiteln mehrfach darauf hingewiesen, dass für die Handschriften, die den Lyriker Hartmann überliefern, die Verwendung verschiedener Quellen zu vermuten ist, teilweise aber auch, obwohl nicht vollkommen identische, so doch einander ähnelnde Quellen angenommen werden können. Die Reihung der Strophen in den Hartmann-Corpora in B und C legt dies zumindest für einen Teil der dort überlieferten Lieder nahe, wie die grösstenteils gleiche Reihenfolge der Strophen zeigt (vgl. die unterstehende Tabelle). Allerdings weisen neben den bereits besprochenen Liedern zwei weitere in C gegenüber B einen grösseren Strophenumfang auf: *Sit ich den sumer truoc* (unter Einbezug von 11C fünfstrophig in C, zweistrophig in B) und *Dem kriuze zimet wol reiner muot / Min vröide wart nie sorgelos* (sechs tongleiche Strophen in C, vier Strophen in B). Hinzu kommt – im Hinblick auf den Umfang der Handschrift C wenig überraschend –, dass das Hartmann-Corpus in C weitere Lieder enthält, die über das B-Corpus hinausgehen. Dies deutet auf unterschiedliche Quellen von B und C hin. Doch inwiefern schlägt sich der quantitative Unterschied inhaltlich nieder?

Incipit	Strophennummer(n)	Gattung/Thema
<i>Sit ich den sumer truoc</i>	1C, 2C, 3C, 4C = 1B, 2B	Klage um unerfüllte Werbung, Schuldzuweisung des Ich an sich selbst, in C ausserdem Klage über den Tod des Dienstherrn
<i>Waz solte ich arges von ir sagen</i>	5C = 3B 6C = 4B 7C = 5B 8C 9C = 6B 10C = 9B	Nachdenken über die (eigene und fremde) <i>staete</i> mit zeitweiliger Dienstabsage, in B fehlt die Strophe mit allgemein-didaktischen Elementen
<i>Do ir min dienst niht ze herzen gie</i>	11C, gleicher Ton wie 1C	Zugehörigkeit zu 1C–4C inhaltlich denkbar (Erklärung des Verhaltens der Minnedame), in der Hs als Plusstrophe nach 2C markiert
<i>Min dienst der ist alze lanc</i>	12C, 13C = 7B, 8B	Klage über unerfüllte Werbung
<i>Ez ist ein klage und niht ein sanc</i>	14C = 12B 15C = 11B 16C = 10B	Reflexion des Sangs und Klage wegen unerfüllter Werbung
<i>Dem kriuze zimet wol reiner muot</i>	17C, 18C, 19C, 20C = 13B, 14B, 15B, 16B	Kreuzzugslied (ohne Frauenminne!), Klage über den Tod des Dienstherrn
<i>Swelch vrowe sendet ir lieben man</i>	21C = 17B	Gewinn der Minnedame beim Kreuzzug des Geliebten, Aufforderung zum Gebet
<i>We war umbe truren wir</i>	22C, 23C, 24C, 25C, 26C = 18B, 19B, 20B, 21B, 22B In E teilweise Reinmar, in m teilweise Walther zu-geschrieben	Klage über den nicht erhaltenen Minnelohn, zugleich Hoffnung auf <i>triuwe</i> der Minnedame
<i>Der mit gelücke truric ist</i>	27C, 28C, 29C = 23B, 24B, 25B	Reflexion über Leid, ausgelöst durch den <i>(un)staeten muot</i> des Sängers-Ich

Incipit	Strophenummer(n)	Gattung/Thema
<i>Richer got in welher maze</i>	30C, 31C, 32C = 26B, 27B, 28B	Treuebezeugung unter Anrufung Gottes, Reflexion über Fernsein von der Geliebten sowie über <i>staetes</i> resp. <i>gaehes gelück</i>
<i>Min vröide wart nie sorgelos</i>	33C, 34C, gleicher Ton wie 17C–20C, aber keine paläographischen Hinweise auf Zugehörigkeit	Preis der Gottesminne vor irdischen Freuden
<i>Ob man mit lügen die sele nert</i>	35C, 36C, 37C	Klage einer Frau über den <i>schaden</i> durch Minne und insbesondere ihren früheren Geliebten
<i>Ez ist mir ein ringiu klage</i>	38C, 39C	Beteuern des Sänger-Ich zur Dienst- und Mitleidensbereitschaft
<i>Nieman ist ein saelic man</i>	40C, 41C	Klage des Sänger-Ich über die schmerzvolle Sehnsucht
<i>Dir hat enbotten vrowe guot</i>	42C, 43C, 44C	<i>bote-frowe</i> -Dialog mit Wechselstrophe
<i>Ich muoz von rehte den tac iemer minnen</i>	45C, 46C, 47C	Benennung der Minnedame als Verursacherin von Freude und Leid, Frauenpreis
<i>Swes vröide hin ze den bluomen stat</i>	48C, 49C, 50C, 51C	Frauenlied mit Natureingang, Zwiespalt zwischen gesellschaftlicher Norm und persönlicher Zuneigung zum Geliebten
<i>Maniger grüezet mich also</i>	52C, 53C, 54C	«Unmutslied» <sup>213</sup> , missglückte Werbung führt zur Absage gegenüber dem Frauendienst
<i>Diz waeren wunnecliche tage</i>	55C, 56C, 57C	Klage einer Frau über den Verlust des Geliebten, Leid durch Liebe
<i>Ich var mit iuweren hulden</i>	58C, 59C, 60C	Aufbruch zum Kreuzzug, angestossen durch Minne, Reflexion über wahre Minne und den Sang (mit Adressierung an <i>minnesinger</i> )

Eine knappe Durchschau des C-Corpus zeigt in Bezug auf die Textpoetik, dass mehrere Sprecherrollen zum Zuge kommen: Neben einer Vielzahl von Sänger-Ich-Liedern finden sich vor allem gegen Ende des C-Corpus Frauenlieder. Beide Sprecherrollen – die der Frau und die des Sänger-Ich – sind diskursiv breit angelegt. Die bereits besprochene Botenstrophe 42C (= 1A) bleibt in textpoetischer Hinsicht eine Ausnahme. Überdies sind einige Lieder eher narrativ ausgestaltet,<sup>214</sup> andere hingegen eher reflektierend-monologisch gehalten. Bezüglich der Textpragmatik überwiegt der Sprechgestus der Klage, doch zugleich fällt die mehrfach geäußerte Kritik am Hohe-Minne-Modell ins Auge, prominent im «Unmutslied» (52C–54C), aber auch in Frauenliedern (vgl. *Ob man mit lügen die sele nert*, 35C–37C).<sup>215</sup>

Dem gegenüber bietet die B-Auswahl ein am Hohen Sang und der Ich-Klage ausgerichtetes Bild, kritische Lieder sind seltener zu finden (eine Ausnahme ist die besprochene *revocatio*-Strophe 4B). Das Hartmann-Corpus in B kann daher (mit aller Vorsicht) als tendenziell

<sup>213</sup> Vgl. zu dieser Bezeichnung CORMEAU/STÖRMER<sup>3</sup>2007, S. 91, und KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 737.

<sup>214</sup> Diesbezüglich sei nochmals auf HAUSTEIN 2011/HAUSTEIN (erscheint 2020) verwiesen.

<sup>215</sup> Dass diese Differenz signifikant ist, stellt auch HOLZNAGEL (1995b, S. 185) in einem knappen Vergleich der drei Hartmann-Corpora fest.

«konventioneller» bezeichnet werden, wenngleich die Lieder nicht bloss Werbung, sondern oftmals auch deren Reflexion enthalten. Dem thematischen Schwerpunkt der Handschrift B auf Kreuzlieder entspricht überdies das Lied *Dem kriuze zimt wol reiner muot* (13B–16B) mit dem Aufruf zum Kreuzzug und die Strophe *Swelch vrowe sendet ir lieben man* (17B) mit der Aufforderung an die Frau, für den Geliebten auf dem Kreuzzug zu beten. Diese Strophen heben sich mit ihrem theologisch-lehrhaften Sprechgestus und hinsichtlich der Sprecher-Adressaten-Konstellation aufgrund der nicht näher identifizierbaren Sprecherrolle (kein explizites Sänger-Ich in 13B und 14B sowie 17B) von den übrigen Minneliedern in B unter dem Namen Hartmanns ab.

Dass im Vergleich mit C das dort unikal überlieferte, weitere Hartmann-Kreuzzugslied *Ich var mit iuweren hulden* (58C–60C) und die beiden religiös gefärbten Strophen 33C–34C fehlen, mag angesichts des thematischen Schwerpunkts von B erstaunen. Solche Unterschiede lassen sich jedoch erklären mit der oben erwähnten unterschiedlichen Quellenlage, auf der die Textsammlungen B und C jeweils gründet. Das gänzliche Fehlen des Kreuzzugsmotivs in den Hartmann zugeschriebenen A-Strophen lässt von Hartmann aber ein anderes Bild in A als in B entstehen. Dort wiederum ist eine dialogische Struktur wie im *bote-frouwe*-Lied mit Wechselstrophe (1A–3A) nicht zu finden. Da das Hartmann-Corpus weder in A noch in B gegenüber C Plusstrophen enthält, zeichnen die C-Strophen in der Gegenüberstellung der drei Corpora auf den ersten Blick tatsächlich ein «vollständiges» Porträt Hartmanns. Allerdings muss auch für C ein möglicher Überlieferungsverlust bedacht werden. Es erscheint mir daher sinnvoller, von den jeweiligen historischen Autorkonturen zu sprechen, die durch den handschriftlichen Text evoziert werden und die gemeinsame Schnittmengen aufweisen.

## 2.3 Fazit

Für Hartmann von Aue in A sticht die intensive Auseinandersetzung mit sprachlichen Handlungen (Singen, Reden, Klagen) durch das Medium Sang hervor. Diesbezüglich ist eine Differenzierung von der engsten handschriftlichen Umgebung möglich, wenngleich sowohl *Heinrich von Rucche* als auch Wolfram von Eschenbach vergleichbar von prinzipiell «schwieriger» Minne ausgehen, dieses Problem aber in je anderer Weise und weniger metapoetisch-reflexiv ausgestalten. Der Zustand des Getrenntseins (*Heinrich von Rucche*) und der bevorstehende Abschied (Wolfram von Eschenbach) stehen in den benachbarten Corpora als mögliche literarische Gestaltungen des Problems «Trennung» nebeneinander.

Für das Sänger-Ich Hartmanns in A hingegen ist das Klagen über die Schwierigkeiten des Minnedienstes Anlass, über Kommunikation und den Sang selbst zu reflektieren, wobei nicht auf eine eindimensionale Lösung abgezielt wird, sondern die *staete* des Dienens und Singens

zur Diskussion steht. An Hartmanns A-Corpus lassen sich ausserdem verschiedene Sprecher-Adressaten-Konstellationen (Sänger-Ich, Frau, Bote) aufzeigen, ebenso weist die Sänger-Ich-Rolle diverse Facetten auf. Die Rede des Sänger-Ich ist geprägt von diversen Widersprüchlichkeiten, hervorgerufen durch scheinbar entgegengesetzte Sprechakte (wie die Differenzierung von *clage* und *sanc* oder die *revocatio revocationis*), die auf den ersten Blick eher ein Argument für Inkohärenz darstellen könnten, sich aber gleichsam als vielschichtiger Entwurf einer differenziert angelegten Ich-Rolle deuten lassen und daher in dieser ihrer Komplexität als kohärent bewertet werden können. Auch finden sich, im Anschluss an HAUSTEIN, der «das angedeutete und reflexive Erzählen»<sup>216</sup> als Eigenart des Lyrikers Hartmann hervorhebt, narrative Elemente, so beispielsweise in 3A, wo das Ich rückblickend von der zunächst wohlwollenden, dann ablehnenden Minnedame berichtet. Auch in den anderen A-Liedern ist die Absage durch die Frau als Hintergrundfolie angespielt.

Hinsichtlich der variierenden Strophenanordnung und Liedzusammensetzung gilt es festzuhalten, dass es kaum möglich ist, jeweils die Fassung eines A-Liedes oder diejenige der Parallelüberlieferung als «besser» oder «kohärenter» zu bewerten. Die strophischen Erweiterungen und Umstellungen ziehen je eigene inhaltliche Konsequenzen nach sich, die von diskursiver Ausweitung und Vertiefung (vgl. Strophen 1A–3A und Parallelüberlieferung) hin zu einer Verlagerung im Sinne unterschiedlicher Schwerpunktsetzung (vgl. Strophen 4A–6A und 7A–10A sowie die Parallelüberlieferungen) reichen.

---

<sup>216</sup> HAUSTEIN (erscheint 2020).

### 3 Heinrich von Veldeke: (Ent-)Koppelung von *sene* und Minne

Mit Heinrich von Veldeke ist in A neben Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Strassburg ein weiterer Autor vertreten, von dem uns epische und lyrische Texte überliefert sind. Lange Zeit lag der Fokus der Forschung zu Heinrich von Veldeke vor allem auf dessen als «Hauptwerk»<sup>217</sup> betitelten Eneasroman. Auch im Vergleich mit der Lyrik anderer Minnesang-Autoren genossen die Veldeke zugeschriebenen Lieder und Strophen über weite Strecken der germanistischen Forschung nicht «in gleichem Masse wissenschaftliche Aufmerksamkeit».<sup>218</sup> Dies hat mehrere Gründe,<sup>219</sup> nicht zuletzt ist die oftmals bezweifelte Urheberschaft Veldekes für einen grösseren oder kleineren Teil der ihm in den Handschriften zugeschriebenen lyrischen Texte zu nennen. Vor allem gilt das für die Handschrift A: Veldekes Autorschaft wurde in Bezug auf die Strophen im ersten Corpusteil aufgrund von Zuschreibungsdivergenz angezweifelt oder ganz negiert.<sup>220</sup> Insbesondere sind Zuschreibungsüberschneidungen mit Dietmar von Aist anzutreffen, dessen Name in A bekanntlich nicht zu finden ist. LEIDINGER, die in ihrer Dissertation nach den Dietmar-Bildern in B und C fragt, untersucht die parallel überlieferten Strophen entsprechend als solche Dietmars, verweist jedoch auch auf die namentlichen und strophischen Überlieferungsunterschiede.<sup>221</sup>

In der letzten umfangreicheren, von GERTRUD WEINDT stammenden Arbeit zu Veldekes Lyrik (1975) ist die Frage nach dem «originalen» Œuvre ebenfalls thematisiert. Weiter fragt WEINDT nach dem Entwurf der «rechten» Minne und der Ordnung der Strophen in verschiedene Liedgruppen.<sup>222</sup> Diese beiden Aspekte – die «rechte» Minne und eine ursprüngliche Anordnung der Texte – stehen im Folgenden aber nicht im Zentrum des Interesses. Ebenso wenig gehe ich detailliert auf die «original-sprachlichen» Herausforderungen der Texte unter dem Namen Heinrichs von Veldeke ein.<sup>223</sup> Diese spielen auch für die Fallstudien BERND BASTERTS

---

<sup>217</sup> WOLFF/SCHRÖDER: Art. «Heinrich von Veldeke». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 900.

<sup>218</sup> BASTERT 1994, S. 324.

<sup>219</sup> Zusammenfassend dazu BASTERT 1994, S. 323–325.

<sup>220</sup> Vgl. beispielsweise BLANK 1972, S. 113–115.

<sup>221</sup> Vgl. LEIDINGER 2019, S. 87f.

<sup>222</sup> WEINDT fragt nach der Zusammenstellung der Lieder, die auf einer Zahlenkomposition und einer zyklischen Anordnung basiere. Dabei bezieht sie die handschriftliche Überlieferung zwar ein, sieht diese im Hinblick auf einen möglichen Zyklus zum Thema «rechte Minne» als «gestört» (WEINDT 1975, im Inhaltsverzeichnis S. 2). Die Forschung hat sich von der Suche nach einer zyklischen Anordnung jedoch verabschiedet – nicht zuletzt deshalb, weil überlieferungsbedingt nicht mehr verifizierbar ist, ob der Autor eine bestimmte Reihenfolge festgelegt hatte. SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 420) hält bezüglich der Interpretationsansätze unter der Prämisse eines Liedzyklus denn auch zu Recht fest: «Eine solche Aufstellung ist eine unter vielen Möglichkeiten.»

<sup>223</sup> Die Frage nach der Originalsprache von Veldekes Dichtung betrifft nicht nur die Lyrik, sondern auch den Eneasroman und die Servatius-Legende. Der Auslöser für diese Diskussionen war (und ist teilweise noch) die Diskrepanz zwischen Veldekes vermuteter Herkunft im niederdeutschen Sprachraum, und der Überlieferung eines Grossteils der ihm zugeschriebenen Texte in mittel- oder hochdeutschem Dialekt (vgl. WOLFF/SCHRÖDER: Art. «Heinrich von Veldeke». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 [1981], Sp. 899). 1947 nahmen THEODOR FRINGS und GABRIELE SCHIEB eine (umstrittene) Rekonstruktion der altlimburgischen Sprache vor und

zu den romanischen Einflüssen auf Veldekes Lyrik (1994) und LUDGER LIEBS Untersuchung zur situationsabhängigen Modulation von Minnesang und Sangspruch bei Veldeke (2000) keine Rolle. Vielmehr verdeutlichen die beiden Fallstudien die Breite der Untersuchungsmöglichkeiten, die dezidiert lyrikspezifische Fragestellungen in Bezug auf Veldeke bieten. In diesem Sinne geht es mir um die Kontur des Autors Heinrich von Veldeke auf Basis des A-Corpus, anhand dessen sich erstens produktionsseitige Problematiken thematisieren lassen und an das zweitens rezeptionsseitig Fragen nach dem entworfenen Minnebild zu stellen sind. Dabei soll ein Schritt zurück hinter die Setzung von ‹guter› und ‹schlechter› Minne gemacht werden, sodass diese Unterscheidung gerade nicht die Voraussetzung für die Interpretation darstellt. Vielmehr versuche ich, nach ‹Minne› als ambivalenter, mehrdeutiger Begrifflichkeit zu fragen.<sup>224</sup>

### 3.1 Heinrich von Veldeke in A

Mit den Heinrich von Veldeke zugeschriebenen Strophen liegt eine weitere ‹geteilte› Textsammlung innerhalb der Handschrift A vor. Die beiden Corpora folgen «kurz hintereinander zweimal unter demselben Namen, getrennt durch die Gedichte des Markgrafen von Hohenburg».<sup>225</sup> Im Gegensatz zu den anderen sogenannt ‹geteilten› Corpora in A (vgl. Kap III 1.1) handelt es sich im Falle Heinrichs von Veldeke aber um zwei nahezu gleiche Namensschreibungen, welche die Texte einleiten. Zu erklären wäre das beispielsweise mit dem Sammelprozess der Lieder, der eine Zusammenstellung basierend auf mehreren Quellen nahelegt. Denkbar ist dabei, dass der A-Schreiber den ersten Corpusteil (verfrüht) abschloss, mit demjenigen des Hohenburgers begann, dann jedoch auf weitere Lieder Heinrichs von Veldeke stiess und diese ergänzte.

Der erste Corpusteil wurde unter dem Namen *Heinrich von Veltkilchen* notiert und gliedert sich (unter Orientierung der Paragraphenzeichen) in folgende Strophengruppen: 1A–2A, 3A–4A, 5A–7A, 8A–10A. Die beiden Lieder 5A–7A und 8A–10A werden in B und C Dietmar von Aist zugeschrieben. Aus welchen Gründen der A-Schreiber (oder der Kompilator einer Quelle \*A) diese Zuschreibung an Veldeke vornahm, ist für die vorliegende Arbeit zunächst

---

‹übersetzten› unter anderem die Lyrik Veldekes (vgl. FRINGS/SCHIEB 1947, S. 1–284). Indes ist eine altlimburgische Version nur für jene Lieder zu vorhanden, die von FRINGS/SCHIEB als von Heinrich von Veldeke stammend angesehen wurden. Die sprachliche Kompetenz, nicht nur in einem bestimmten Dialekt (das heisst Altlimburgisch) zu dichten, wird Veldeke mittlerweile zugestanden. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass Veldeke vermutlich auch Kenntnisse der altfranzösischen Lyrik besass (vgl. SAYCE 1999, S. 9f., und ebenso BASTERT 1994, S. 326–331).

<sup>224</sup> Vgl. zum Begriff ‹Ambivalenz› WITTHÖFT/AUGE 2016, S. 1–11. Kennzeichnend für das Phänomen der Mehrdeutigkeit ist das gleichzeitige Auftreten zweier oder mehrerer Gegensätze, die sich scheinbar ausschliessen. Dies ist für ‹Minne› oftmals der Fall, beispielsweise in Bezug auf die Affektlagen ‹Leid› und ‹Freude›, die sich auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, doch in einer Vielzahl Lieder (insbesondere im Hohen Sang) zueinandergestellt werden.

<sup>225</sup> BLANK 1972, S. 113.



sekundär. Stattdessen geht es mir um das historische, durch den A-Text evozierte Autorbild. Dessen Untersuchung schliesst auch den zweiten Corpusteil unter *Heinrich von Veldeke* mit den Strophenkomplexen 11A–12A und 13A–17A ein. Da die beiden Corpusteile unter beinahe gleich geschriebenen Namen notiert wurden, ist es nicht nur möglich, sondern die logische Konsequenz, dass die beiden Corpora von einem Rezipienten der Handschrift als von ein und demselben Autor stammend wahrgenommen wurden. Kurzum: Die Kontur Heinrichs von Veldeke in A gründet auf beiden Corpusteilen.

### 3.1.1 Umcodierung epischer Motive und ambivalente Minneentwürfe

Die beiden ersten Strophen des Veldeke-Corpus fallen vor dem Hintergrund der ‹klassischen› Kanzonenstrophe durch ihre besondere formale Gestaltung auf: Es handelt sich um eine «[z]wölfzeilige Stollenstrophe mit angereimtem Abgesang»<sup>226</sup> mit dem Reimschema ababaabddcc.<sup>227</sup> Im Laufe der vorliegenden Untersuchung wird noch zu zeigen sein, dass die formale Experimentierfreude sich (was das Corpus in A angeht) nicht nur auf dieses Lied beschränkt.

1A

*Tristant muoste sunder danc  
stete sin der kuneginne  
wand in poisun da zuo twanc  
mere danne diu craft der minne  
5 des sol mir dir guote danc  
wizzen daz ich niene gedranc  
alsulhen pin und ich si minne  
baz danne er und mac daz sin  
wolgetane  
10 valsches ane  
la mich wesen din  
und du min*

V. 5: *dir*: *diu* mit B/C

2A

*Sit diu sunne ir lihten schin  
gen der kalten hat geneiget  
und diu cleine vogelliu  
ir sanges sint gesweiget  
5 truric ist daz herze min  
wan ez wil nu winter sin  
der uns sine craft erzeiget  
an den bluomen den man siht  
varwe lihter  
10 erbleichet gar owe  
da von mir geschiht  
leit und liebes niht*

V. 3: *vogelliu*: *vogellin* mit B/C

<sup>226</sup> KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 619.

<sup>227</sup> Vgl. Weiteres zur Form bei ZOTZ 2005, S. 160f..

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 175; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 91, 93, modifiziert)

1A: Tristan musste gegen seinen Willen der Königin treu sein, weil ihn der Liebestrank mehr als die Macht der Minne dazu zwang. Dafür soll mir die<sup>228</sup> Vollkommene danken, dass ich mir niemals solchen Schmerz antrank und ich sie liebe mehr als er, wenn das sein kann. Du Schöne ganz ohne Makel, lass mich dein sein und sei du mein.

2A: (◊) Seit sich der helle Sonnenschein der Kälte beugen musste und die kleinen Vögelchen mit ihrem Gesang zum Schweigen gebracht wurden, ist mein Herz traurig, weil es nun Winter werden will, der uns seine Macht an der Blüte zeigt, die man an der Farbe hell sieht, ganz verblichen – oh weh! Dadurch widerfährt mir Leid und nicht Liebe.(◊)

Strophe 1A beginnt mit der Allusion des Tristan-Motivs und des unheilvollen Tranks (*poison*, 1A, 3).<sup>229</sup> Ein *stete sin* (1A, 2) dieser Art sieht das Sänger-Ich, das nach der apersonalen Einleitung als Sprecher hervortritt, jedoch nicht als erstrebenswert an – ganz im Gegenteil. Das Ich unterstellt dem tristanschen *stete sin* sogar, nicht durch die *craft der minne* (1A, 4) zustande gekommen zu sein, und formuliert seine Gegenposition wie folgt: Es selbst habe nicht *alsulhen pin* (1A, 7) getrunken, wofür ihm die Minnedame *danc wizen* (1A, 5–6) solle. Dieser Formulierung steht die auf Tristan bezogene Aussage aus dem ersten Vers gegenüber: *sunder danc* ist das *stete sin* Tristans, in der Beziehung des Sänger-Ich zu seiner Minnedame ist der *danc* hingegen wesentlicher Bestandteil. Ebenso ist dem durch *pin* negativ bezeichneten Trank und seiner Wirkung die Minne des Ich entgegengesetzt, denn es bezeichnet diese als *baz* im Vergleich zu derjenigen Tristans (vgl. 1A, 7–8). Nach diesen implizit lehrhaften Ausführungen und der in der Rezeption der Texte wahrgenommenen Kritik der gottfriedschen Minne, die *liebe* und *leid* untrennbar verschränkt,<sup>230</sup> wendet sich das Sänger-Ich

<sup>228</sup> In V. 5 *des sol mir dir guote danc* handelt es sich bei *dir* mit grosser Wahrscheinlichkeit um einen Schreibfehler. In diesem Sinne nehme ich für die Übersetzung im Rückgriff auf B und C *diu* als Artikel zu *guote* an.

<sup>229</sup> So übereinstimmend in gängigen Minnesang-Editionen, vgl. SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 433, KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 619f., KLEIN Minnesang, S. 461. Der Verweis auf das Tristan-Motiv kommt besonders in der romanischen Lyrik mehrfach vor, wie SAYCE (1999, S. 95) festhält. Sie weist ausserdem auf die Einzigartigkeit der metrischen Bauform dieser Strophe trotz einiger Parallelen zu einem Lied von Chrétien de Troyes (*D'Amors ke m'ait tolut a moy*) hin (vgl. SAYCE 1999, S. 91, 95). Die Beziehungen zwischen den Tristan-Liedern Chrétiens, Berngers von Horheim und Veldekes arbeitet beispielsweise ZOTZ (2005, S. 146–163) heraus. Sie hält fest, dass alle drei Lieder sich von der Tristan-Liebe abgrenzen, dies aber in unterschiedlicher Art und Weise tun und je eigene Schwerpunkte legen. Allerdings lässt ZOTZ Überlieferungsvarianten aussen vor, die sich meines Erachtens für die A-Fassung und deren handschriftlichem Kontext als signifikant erweisen.

<sup>230</sup> Mit dem Verweis auf Gottfrieds *Tristan* ist nicht gemeint, dass Heinrich von Veldeke sich auf diesen bezogen habe – dies ist aus Gründen der vermuteten Lebenszeit der Autoren nicht möglich. Jedoch ist für die Rezeption von A durchaus denkbar, dass eine kundige Leserschaft die Veldeke-Strophe vor dem Hintergrund des *Tristan*-Romans Gottfrieds und dessen Minneentwurf las. Vgl. programmatisch zu *liebe* und *leit* im *Tristan*-Prolog Gottfrieds von Strassburg: *ine meine ir aller werlde niht / als die, von der ich hære sagen, / du keine swaere enmüge getragen / und niwan in vröuden welle sweben. [...] ein ander werlt, diu meine ich, / diu samet in eime herzen treit / ir süeze sür, ir liebes leit, / ir herzeliep, ir sendende nôt, / ir liebez leben, ir leiden tôt, / ir lieben tôt, ir leides leben* (V. 50–63). Übersetzung: «Ich spreche nicht von den gewöhnlichen Menschen – wie etwa jenen, von denen ich höre, dass sie kein Leid ertragen können und immer nur in Freude leben wollen. [...] Von ganz anderen Menschen spreche ich, die gleichzeitig in ihrem Herzen tragen: Ihre süsse Bitterkeit, ihr liebes Leid, ihre Herzensfreude und ihre Sehnsuchtsqual, ihr glückliches Leben, ihren traurigen Tod, ihren glücklichen Tod, ihr trauriges Leben.» (Text und Übersetzung nach RANKE/KROHN *Tristan*, S. 12–15). Auf die Beziehung zwischen Gottfried und Veldeke in A gehe ich in Kap. II 3.1.7 näher ein.

mit einem Lob- und Appellgestus direkt an die Geliebte: *wolgetane / valsches ane / la mich wesen din / und du min* (1A, 9–12).

Die Zusammengehörigkeit dieser ersten Strophe mit der nächsten ist in der Forschung umstritten, was in der Regel mit der losen inhaltlichen Kohärenz begründet wird.<sup>231</sup> Hinzu kommt im Falle von A, dass das Reimmuster (stärker als in B und C) im zweiten Teil der Strophe 2A abweicht: *erzeiget* (2A, 7) reimt mit dem zweiten und vierten Vers (*geneiget:gesweiget*), die Verse 9 und 10 (*varwe lihter:erbleichet gar owe*) haben keine Entsprechung, die Stelle ist aber vermutlich verderbt (aber deswegen nicht unverständlich). Nichtsdestotrotz sah der Signator diese Strophe in Kombination mit der ersten und notierte erst beim Beginn der Strophe 3A ein Paragraphenzeichen. Eine Zusammengehörigkeit ist also durchaus in Erwägung zu ziehen, auch – oder vielleicht gerade – wegen des Inhalts:

Strophe 2A beginnt mit einem Winter-Natureingang (vgl. 2A, 1–4), der die Traurigkeit des (weiblichen oder männlichen) Ich symbolisiert. Auf die Frage nach dem Sprecher/der Sprecherin wird noch zurückzukommen sein. Vorerst ist davon auszugehen, dass das Sänger-Ich aus 1A weiterspricht. Diese Annahme ist in der Forschung Konsens.<sup>232</sup> Auf ihr gründen die Zweifel bezüglich der Kohärenz der beiden Strophen; der traurige Sprechgestus des Ich verwirrt, denn das Ich hatte sich ja am Ende von Strophe 1A lobend und auffordernd an die Frau gerichtet. Auffallend ist ausserdem, dass das 2A-Ich nicht mehr nur von sich oder zu einer Frau spricht, sondern von einer Gemeinschaft (*uns*), womit die in 1A angesprochene Frau und das Ich oder ein imaginiertes Publikum gemeint sein können.<sup>233</sup> Die *craft* (2A, 7) des Winters, welche die Blüte verblassen lässt (2A, 8–10), ist zwar für eine Allgemeinheit erfahrbar (vgl. *man siht*, 2A, 8), konkrete Auswirkungen benennt das Ich aber nur für sich selbst (vgl. *von mir geschiht*, 2A, 11). So lässt sich die Naturmetapher in den Schlussversen wiederum auf das Tristan-Motiv beziehen: Nicht *liebe* ist es, sondern *leit* (2A, 12), dem das Ich ausgesetzt ist.

Dieser durchgehend klagende Sprechgestus steht demjenigen aus 1A auf den ersten Blick tatsächlich entgegen. Doch unter der Voraussetzung, dass Kohärenz sich gerade nicht nur über Kausalitätslogiken und Ähnlichkeitsverhältnisse konstruieren lässt, wird eine Anknüpfung dieser Strophe an die vorangehende möglich: Während das Sänger-Ich in der ersten

<sup>231</sup> Stellvertretend nenne ich KLEIN (Minnesang, S. 462), die festhält, dass «sich nicht mit Bestimmtheit sagen [lässt], ob die beiden Strophen genuin zusammengehören; dafür spricht die weitgehende Identität der Strophenform, dagegen der sehr lockere inhaltliche Zusammenhang der beiden Strophen.»

<sup>232</sup> In allen in dieser Arbeit verwendeten Editionen wird von dieser Strophe als Sänger-Ich-Rede ausgegangen (vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 108, SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 174, 176, KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 92, KLEIN Minnesang, S. 196).

<sup>233</sup> Dieses Rätsel ist nicht mit Sicherheit aufzulösen, an dieser Stelle sei nur vorsichtig angedeutet, dass im Hinblick auf die Vortragssituation mit der inkludierenden Nennung des *uns* eine Einbindung des Publikums gut vorstellbar ist und dann zum Ziel hätte, die Zuhörer verstärkt an den Affekten des Ich teilhaben zu lassen.

Strophe über seine leidfreie Minne singt und diese vor der Werbung an die Frau regelrecht anpreist, wird in dieser weiteren Strophe der Schwerpunkt auf das (erlebte) Leid gelegt. Sind *liebe* und *leit* also konträr gedacht oder als zwei Seiten derselben Medaille? Ersteres liegt nahe, wenn für beide Strophen dasselbe Ich angenommen wird. Dann ist die Rede des Sängers-Ich zwar auf den ersten Blick widersprüchlich.<sup>234</sup> Doch das ist im Minnesang keineswegs ein Einzelfall, wie im fokussierten Textcorpus unter anderem an den Hartmann-Strophen 7A–10A zu festzustellen ist (vgl. Kap. II 2.1.3).

Nicht ausschliessen lässt sich meines Erachtens die Option, dass 2A als Frauenstrophe gedacht ist: Eine pronominale Markierung, welche die Sprecherrolle als Sängers-Ich-Rede verdeutlichen würde, fehlt. Besonders mit Blick auf die weiteren Heinrich von Veldeke zugeschriebenen Strophen in A ist ein Stimmenwechsel gut denkbar, denn im Veldeke-A-Corpus steht der Sängers-Ich-Rede mehrfach eine Frauenrede gegenüber, wie noch gezeigt wird. Es wäre, will man die beiden Strophen 1A und 2A zusammenstellen, vielleicht sogar naheliegender, nicht ein und dasselbe Ich für diese beiden Strophen anzunehmen. Die unterschiedlichen Sprechpositionen würden die Paradoxie zwischen den Minneentwürfen – in 1A die Kritik an der Tristan-Minne und daran anknüpfende *pin*-Verneinung, in 2A die Klage über die nicht vorhandene *liebe* – nicht nur abschwächen, sondern gleichzeitig die Gegensätzlichkeit und Nicht-Vereinbarkeit von *liebe* und *leit* untermalen. In beiden Fällen wird aber gerade nicht das Ideal der Leid-Minne aufgerufen, sondern implizit eine Kritik an diesem formuliert.

### 3.1.2 Diskurs der (Minne-)Moral

Formal anders ausgestaltet sind die beiden nächsten Strophen des Veldeke-Corpus. Sie folgen dem Reimschema ababccdd und umfassen je acht Verse.<sup>235</sup> Ähnlich wie bei 1A und 2A lautet die Frage auch für diese beiden Strophen, inwiefern sie über ihre formale Ausgestaltung hinaus kohärent sind.

<sup>234</sup> MERTENS (1993, S. 50f.) schlägt vor, die zweite Strophe als *revocatio* der ersten zu lesen, und folgert, dass das «Begehren [...] die falsche Folge der «richtigen» Liebe» sei und Veldeke «Beständigkeit und Trauer als Konsequenz» propagiere.

<sup>235</sup> Bezüglich des Tons sind in der Forschung unterschiedliche Positionen zu finden: In MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 146, 148 werden die beiden Strophen als ein Lied aufgefasst. SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 198) dagegen ediert sie als Einzelstrophen, verweist im Kommentar auf den ähnlichen Strophenbau, entscheidet sich aber aufgrund des leicht anderen Abgesangs in 4A für eine Trennung (vgl. SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 446). Der Signator von A sah die beiden Strophen jedenfalls als zusammengehörend an und auch in C werden sie durch die gleiche Farbe der Initialen zusammengebunden, wobei in dieser Handschrift im Veldeke-Corpus auch Strophen zueinandergestellt werden, deren formale Kohärenz unsicher ist (vgl. dazu Kap. II 3.2.5).

3A

*Swenne ich bi der vil hohgemuoten bin  
so muoz ich wol von schulden vroiden han  
si hat betwungen allen minen sin  
ich bin ir dienestes iemer undertan  
5 so wol mich des daz ich si ie gesach  
sit si wendet sorge und ungemach  
ir vil minneclicher lip  
der liebet vur elliu wip*

4A

*Swer mir an alle schulde si gehaz  
dem muoze wol von schulden leit geschehen  
ist er mir vrient so sage umbe waz  
obe man ime der volge nach geiehen  
5 der bæsen haz ich iemer gerne dienen wil  
swa ich die weiz da ist min gar ze vil  
swer mir si mit truwen bi  
der si vor alleme leide vri*

V. 4: *nach*: mag mit C

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 199, modifiziert)

3A: Wann immer ich bei der äusserst Hochgestimmten bin, dann kann ich wohl zu Recht Freude empfinden. Sie hat mich ganz und gar bezwungen, ich stehe ihr immer untertänigst zu Diensten. Wohl mir aus diesem Grund, dass ich sie jemals sah. Seither wendet sie Sorge und Übles ab. Ihr schöner Körper, der gefällt mehr als alle anderen Frauen.

4A: (◁)Wer mich ohne jeglichen Grund hasst, dem muss ganz zu Recht Leid widerfahren. Ist er mir feind, so sage er weshalb, wenn man ihm Folge leisten kann. Den Hass der Schlechten will ich immer gern verdienen – wo ich die [die *bæsen*, A.M.] weiss, bin ich ganz und gar überflüssig. Wer auch immer mir in Beständigkeit nahe steht, der sei von allem Leid frei.(▷)

Waren es in den Strophen 1A und 2A das *poison* resp. *diu craft der minne* und der *winter*, die als *leit*- und *liebe*-produzierende Kräfte wirkten, so macht sich das Sänger-Ich von Strophe 3A ganz von seiner Geliebten, der *vil hohgemuoten* (3A, 1), abhängig, denn diese habe seinen *sin betwungen* (3A, 3). Es ist vor allem die physische Präsenz (vgl. 3A, 1) der Minnedame, die für *vroiden* (3A, 2) verantwortlich ist. Allerdings befindet sich das Ich nicht immer in der Gegenwart der Dame; dies zeigt das einleitende *Swenne* (3A, 1) an. Nichtsdestotrotz benennt das Sänger-Ich seinen *dienst* (3A, 4) als einen fortdauernden (vgl. *iemer*, 3A, 4). Als Beginn dieses *wol*-Seins (vgl. 3A, 5) ist ein bestimmter Zeitpunkt genannt: der Anblick der Geliebten (vgl. 3A, 5). Der Blick als Auslöser ist im Minnesang variierend eingesetzt, so auch bei anderen Autoren in A. Programmatisch sind das (An-)Sehen und der Blick bekanntlich bei Heinrich von Morungen ausgestaltet,<sup>236</sup> als weiteres Beispiel ist Walther von der Vogelweide zu nennen.<sup>237</sup> Dessen Verse *we waz sprich ich orenlosor ougen an / den diu minne blendet wie*

<sup>236</sup> Vgl. zum Blick und *schouwen* bei Morungen KASTEN 1986, S. 319–329, sowie MÜLLER, J.-D. 2008.

<sup>237</sup> Das Lied *Ir vil minneclichen ougenblicke*, das für die Bedeutung des Einanderansehens bei Walther programmatisch gilt, fehlt in A und wird darum nicht in die Interpretation einbezogen.

*mac der gesehen* (WvV 11A, 6–7)<sup>238</sup> verdeutlichen die Zwiespältigkeit des Minneblicks: Dieser ist einerseits Minne-erzeugend, andererseits blendend. Dem (Minne-)Sehen wird bei Walther und auch bei Morungen folglich eine spannungsreiche Funktion zugeschrieben. In der Veldeke-Strophe 3A ist der Blick jedoch ausschliesslich positiv konnotiert, denn das Sänger-Ich beschreibt die Minnebeziehung als eine erfüllte und bezeichnet die verehrte Frau nicht als eine ungnädige, abweisende Minneherrin, sondern als Abwenderin von *sorge* und *ungemach* (3A, 6). Hinzu kommt das Lob des Körpers der Dame (vgl. *ir vil minneclicher lip*, 3A, 7), was als Anspielung auf eine Lohnerfüllung auf sexueller Ebene gedeutet werden kann. Mit der Nennung des *minnecliche[n] lip* lässt sich wiederum ein Bezug zu Walther von der Vogelweide herstellen. In Strophe 89A unter dem Namen Walthers spricht das Sänger-Ich: *Si wunder wol gemachet wip / daz mir noch werde ir habedanc / ich setze ir minneclichen lip vil werde in minen hohen sanc* (WvV 89A, 1–4).<sup>239</sup> Dass mit dem *lip* die Körperlichkeit der Minnebeziehung betont wird, wird im Kontext der weiteren Walther-Strophen 89A–93A deutlich (vgl. beispielsweise die Nennung von *wengel* [WvV 90, 1], *kel*, *hant*, *fuoz* [WvV 92A, 1]). Ebenso ist in diesem Strophenkomplex unter dem Namen Walthers mit dem Sehen gespielt, indem das Sänger-Ich von seinem Blick auf den unbekleideten Körper der Frau berichtet (vgl. *do ich si nacket sach*, WvV 92A, 6). Während in der Veldeke zugeschriebenen Strophe der Körper der Dame nur unscharf umrissen wird, ist er im Walther-Lied mit mehr Attributen versehen und darum expliziter thematisiert. An diesen Bezügen zwischen Veldeke und Walther lassen sich somit unterschiedliche Grade des expliziten Sprechens über die tabuierte Körperlichkeit im Minnesang beobachten.

Dieses mehr oder weniger explizite Sprechen ist aber hinsichtlich der Kohärenz zwischen den beiden Veldeke-Strophen 3A und 4A sekundär. Vielmehr stellt sich die Frage nach dem strophenübergreifenden inhaltlichen Zusammenhang deswegen, weil für die nächste Veldeke-Strophe 4A wiederum offen ist, ob es sich um ein weibliches oder männliches Ich handelt.<sup>240</sup> Ich spiele im Folgenden beide Möglichkeiten durch: a) Es spricht dasselbe Ich wie in 3A; b) Es spricht ein weibliches Ich.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 369, modifiziert): «Weh, was sage ich, Ohrenloser, ohne Augen! Wen die Minne blind macht, wie kann der sehen?»

<sup>239</sup> Das Adjektiv *werde* in V. 4 ist mit PFEIFFER Edition A, S. 56, aus *der* korrigiert. Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 145, modifiziert): «Diese wunderschön geschaffene Frau – dass mir noch ihr Dank zuteilwerde! Ich setze ihren liebreizenden Körper an eine ehrenvolle Stelle in meinem höfischen Lied.»

<sup>240</sup> Auch für diese Strophe ziehen die Editionen offenbar keine Sprecherin in Betracht und edieren die Strophe als Sänger-Ich-Rede (vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 146, 148, und SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 204).

<sup>241</sup> Es gäbe eine dritte, hier nicht im Detail ausgeführte Möglichkeit, nämlich die beiden Strophen als nicht zusammengehörend zu lesen. In diesem Fall spräche ein Ich (ob männlich oder weiblich ist wiederum offen), das sich ohne die Hintergrundfolie der Minne über das Treueverhältnis zwischen zwei Parteien (sich selbst und anderen) äussert. Die Strophe vermittelte dann einen Verhaltenskodex, der sich auf ein politisches Ver-

a) Das Ich aus 3A wechselt in 4A vom freudigen, lobenden Sprechgestus in einen rechtlichen. Dabei stellt es der Zuneigung der Frau aus 3A die Möglichkeit der Ablehnung durch andere Personen gegenüber (vgl. 4A, 1). Das Sänger-Ich nimmt zwar nicht explizit Bezug auf einen Minnekontext, eröffnet aber die Möglichkeit, diesen anzuschliessen, indem das Signalwort *leit* (3A, 2), als Strafe für unberechtigte Ablehnung, genannt wird, wobei zu bedenken ist, dass *leit* durch den strophischen Kontext bereits ‹gefärbt› ist (vgl. 1A und die Ausführungen dazu). Das Ich fordert hier aber weiterführend, dass die Ablehnung – von wem auch immer diese ausgeht – begründet werden solle (vgl. 4A, 3–4). Zugleich wird dem imaginierten Publikum die Bedeutungslosigkeit der Ablehnung vor Augen geführt, wenn das Sänger-Ich argumentiert, dass es sich gar nicht um die *bæsen* und deren *haz* (4A, 5) kümmern wolle (vgl. 4A, 5–6). Die Sentenz zum Schluss der Strophe *swer mir si mit truwen bi / der si vor alleme leide vri* (4A, 7–8) fokussiert denn auch nicht länger auf verwerfliches Verhalten, sondern auf die höfische Tugend der *truwe*, die belohnt werden solle.

b) Insbesondere die letzten Verse legen nahe, dass es sich bei dem Ich dieser Strophe ebenso gut um eine Frau handeln könnte, die bei *truwe* seitens des verehrenden Mannes Lohn – nicht auf explizit körperlicher Ebene, sondern umschrieben mit der Zusicherung der Leidfreiheit – verspricht. Hier eröffnet sich neben der Wortrekurrenz *schulden* eine inhaltliche Brücke zu 3A, denn das Sänger-Ich benennt seine Geliebte dort als ebenjene, die *sorge* und *ungemach* abwende. Wird Strophe 4A also als Wechselstrophe zu 3A aufgefasst, antwortet hier die Minnedame und bestätigt die Aussagen des männlichen Ich aus der vorangehenden Strophe. Damit wäre in diesen beiden Strophen ein Ideal von Minne entworfen, das auf Gegenseitigkeit beruht, wie sie stellenweise auch in Versen unter dem Namen Walthers von der Vogelweide gefordert wird: *minne ist zweier herzen wunne / teilent si geliche sost diu minne da* (WvV 12A, 2–4).<sup>242</sup> Damit ist ein weiterer Bezugspunkt zwischen dem Veldeke- und dem Walther-Corpus gegeben.

Ob die Forderung nach gegenseitiger Minne eingelöst wird, muss zumindest im Falle von Veldekes Strophen ungewiss bleiben, denn selbst wenn die beiden Strophen als Wechsel gedeutet werden, sind sie nicht als Sprechen zueinander, sondern über den Partner/die Partnerin und Minne zu charakterisieren. Zwar finden sich in der Rede des Sänger-Ich in 3A starke Indizien dafür, dass nicht nur von einer hypothetischen Minnebeziehung gesungen wird, doch

---

hältnis beziehen liesse. Solche sangspruchhaften Züge sind bei Heinrich von Veldeke auch anderenorts zu finden, wie LIEB (2000, S. 38) herausarbeitet: Er zeigt auf, dass Heinrich von Veldekes Lyrik eine ‹Mischung von Minne- und Sangspruchstrophen› enthält und veranschaulicht dies an den Strophen 15B/C–18B/C sowie 40B/C. Da die Strophen nicht in A überliefert sind, beziehe ich sie in die Interpretation nicht näher ein.

<sup>242</sup> Übersetzung WvV 12A, 1–4 (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 371, modifiziert): ‹Minne ist die Freude zweier Herzen, teilen sie diese gleichermassen, dann ist die Minne da.› Zweifelsohne tritt diese Forderung nach gegenseitiger Minne nicht in allen Walther zugeschriebenen Liedern auf; es finden sich auch Lieder mit ‹traditionellem› Inhalt (vgl. dazu BAUSCHKE-HARTUNG 1999, S. 259).

bei aller Konkretheit der Benennung der Frau und ihres Körpers bleibt die Distanz zwischen den Liebenden trotzdem bestehen.<sup>243</sup> Diese Überlegung gilt es im nächsten Kapitel weiterzuverfolgen.

### 3.1.3 Dialogisches Sprechen als Sehnsuchtsüberbrückung?

Formal ähnlich ausgestaltet (ababcedcd, 8 Verse) wie die Strophen 3A und 4A schliessen sich in A drei Strophen an, von denen in B und C die beiden ersten Dietmar von Aist zugeschrieben werden. Ich untersuche die Lieder zunächst basierend auf dem Text von A.

5A

*Der winter were mir ein zit  
so rehte wunneclichen guot  
wurde ich so selic daz ein wip  
getroste minen seneden muot  
5 so wol mich danne langer naht  
gelege ich als ich willen han  
si hat mich in ein truren braht  
des ich mich niht gemazen kan*

6A

*Wie tuot der besten einer so  
daz er min senen mac vertragen  
ez were wol und wurd ich vro  
sich enkunde nieman baz gehaben  
5 we daz mir leit von dem geschiht  
der an min herze ist nahe komen  
waz hilfet zorn swenne er mich siht  
den hat er schiere mir benomen*

7A

*Swer meret die gewizen min  
dem wil ich dienen obe ich kan  
und wil doch mannen vremede sin  
wand ich ein senede herze han  
5 ez were mir ein groziu not  
wurde er mir ane maze liep  
so tete sanfter mir der tot  
liez er mich des geniezen niht*

#### Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 145, 147, modifiziert)

5A: Der Winter wäre für mich eine Zeit so recht voller Freude und vollkommen, würde ich so glücklich werden, dass eine Frau mein sehnsüchtiges Gemüt tröstete; dann wäre mir eine lange Nacht ein Wohlgefallen, läge ich meinem Willen entsprechend. Sie hat mich in eine Traurigkeit versetzt, der ich mich nicht enthalten kann.

6A: «Wie macht das einer der Besten so, dass er mein Sehnen ertragen kann? Es wäre gut, würde ich froh; es würde niemandem besser ergehen. Weh, dass mir Leid von dem widerfährt, der meinem Herzen nahegekommen ist! Doch was nützt Unmut? Wann immer er mich sieht, hat er mir diesen schnell genommen.»

7A: «Wer auch immer meine Verständigkeit<sup>244</sup> mehrt, dem will ich dienen, wenn ich kann, und ich will auch Männer meiden, denn ich habe ein sehrendes Herz. Es wäre mir eine grosse Not, würde er mir masslos lieb, und mir wäre der Tod lieber, würde er mir dies nicht belohnen.»

<sup>243</sup> Vgl. hinsichtlich dieses Potentials der Gattung «Wechsel» EIKELMANN 1999, S. 90.

<sup>244</sup> SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 399) deutet dies als «Wissen um das rechte Verhalten, Verständigkeit.»



Während bei den ersten beiden Liedern 1A–2A und 3A–4A das Verhältnis und die Zuordnung der Sprecherrollen unsicher waren, handelt es sich bei den nächsten drei Strophen – unter der Voraussetzung, dass die Strophen inhaltlich kohärent sind – um einen Wechsel, bestehend aus der Strophe 5A als Sänger-Ich-Rede und den Strophen 6A und 7A als Frauenrede. Über die Strophengrenzen hinweg wirken verschiedene Wortformen von *senen* durch Rekurrenz kohärenzstiftend. Das Sehnen ist dabei aber keine eindimensionale oder nur leidgeprägte Grösse. Dies wird bereits in den ersten Versen von Strophe 5A deutlich, wo der Winter – anders als in 2A – nicht grundsätzlich negativ behaftet ist, sondern unter gewissen Bedingungen sogar zu Minnefreude führen kann.<sup>245</sup> Wenn *ein wip* ihn *getroste* (5A, 3–4), sei auch der Winter *so rehte wunnecliche guot* (5A, 2), so das in dieser Strophe sprechende männliche Ich. Die Verse *so wol mich danne langer naht / gelege ich als ich willen han* (5A, 5–6) deuten auf die körperliche Liebesbeziehung hin. Dass es sich jedoch wie in anderen Minneliedern bloss um ein Wunschdenken handelt – was bei Hartmann von Aue beispielsweise als *lieber wan* (HvA 9A, 4) bezeichnet wird (vgl. Kap. II 2.1.3) –, wird in der Veldeke-Strophe 5A erstens mit dem Konjunktiv markiert und zweitens in den Schlussversen der Strophe deutlich, in denen das Sänger-Ich vom Affekt ›Freude‹ umschwenkt und seinen gegenwärtigen Zustand doch noch als beklagenswert einstuft. Dies tut es zwar nicht aufgrund einer expliziten, durch die Minnedame erteilten Absage, doch das Ich nennt die Frau als Auslöserin seines *truren[s]* (5A, 7). Diesbezüglich scheint keine *maze* möglich zu sein (vgl. 5A, 8). Diese Aussage wird aus Sicht der Minnedame in der dritten Strophe problematisiert.

Doch zunächst zu einer weiteren Facette des *senens*: In 6A berichtet die Frau davon, ebenfalls Sehnsucht zu empfinden (vgl. 6A, 2) – ob sich diese auf den Mann bezieht, ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen. Zwar legt die Hervorhebung des Mannes gegenüber anderen (vgl. 6A, 1) eine solche Annahme nahe, aber der Vorwurf *we daz mir leit von dem geschihet / der an min herze ist nahe komen* (6A, 5–6) steht neben diesem Lob. Auffallend ist dabei, dass – ähnlich wie der Mann als Ursache seiner Traurigkeit die Frau ins Feld führte – es in den Augen der Frau der Mann ist, welcher der Auslöser des Leids ist. Es muss offenbleiben, wie die Frau das *vro*-Werden (6A, 3) erreichen konnte, denn eine Liebesbeziehung, wie sie aufgrund des metaphorisch-verhüllenden Ausdrucks vom ›Nahen an das *herze*› (6A, 6) der Frau zu vermuten ist, stillte die Sehnsucht nicht endgültig. Doch zumindest den Vorwurf des Minneleids schwächt die Frau in den Schlussversen dieser Strophe wieder ab: Ihr *zorn* (6A, 7) verlauche angesichts des Blicks des Mannes.

Trotz dieses Schlusses bleibt die Sehnsucht in dieser Strophe eine ambivalente Grösse. In diesem Sinne bietet die erste Frauenstrophe weder eine direkte Antwort auf die Sänger-Ich-

---

<sup>245</sup> Vgl. EDER 2016, S. 351.

Strophe 5A noch eine eindeutige Erklärung für dessen *truren*-Vorwurf, indem eine Absage explizit geäußert würde. Vielmehr ist die *leit*-Problematik aus weiblicher Perspektive beschrieben, sodass die Vermutung naheliegt, dass es in diesen Strophen weniger um die Frage der Liebeserfüllung denn um eine Thematisierung der bereits mehrfach erwähnten Sehnsucht geht. Diese ist in der Sänger- und Frauenrede unterschiedlich nuanciert, eine weitere Facette kommt in der zweiten Frauenstrophe 7A hinzu.

Diese dritte Strophe lenkt mit der verallgemeinernden Anrede *Swer* (7A, 1) den Blick zunächst weg von der Situation des (Minne?-)Paares. Die erste Hälfte der Strophe ist in diesem Duktus gehalten; die Dienstbereitschaft der Frau gilt demjenigen, der ihr *gewizen meret* (7A, 1). Dass damit nicht unbedingt der sehnsüchtige Mann aus 5A als potenzieller Kandidat gemeint ist, geht aus der (paradoxen) Aussage der Frau hervor, dass sie Männer meiden wolle (vgl. 7A, 3). Motivation dieser Aussage ist das *senende herze* (7A, 4), das auf den *seneden muot* (5A, 4) des Sänger-Ich rekurriert und mit dem adjektivischen Gebrauch des Partizips die Kontinuität der Sehnsucht herausstellt. Entgegen der Wortrekurrenz stellt sich allerdings in 7A noch dringlicher als in 6A die Frage, ob sich das Sehnen der Frau überhaupt auf den Mann in 5A bezieht, was einerseits an der bereits erwähnten Absage an sämtliche Männer liegt, andererseits mit dem zweiten Teil der Strophe begründet werden kann. Die *groziu not* (7A, 5) fusst nämlich auf dem masslosem *liep*-Werden des Mannes (vgl. 7A, 6). Wohlgermerkt spricht der Mann in 5A selbst von seinem Unvermögen, Mass zu halten (vgl. 5A, 8), sodass die Rede der Frau in 7A eine implizite Kritik am Sänger-Ich aus 5A darstellt. Die Bereitschaft zum Dienst wird in diesem Rahmen zwar geäußert, aber nicht im Sinne einer gänzlichen Ergebenheit, sondern nur unter gewissen Bedingungen. Dies resümieren die beiden Schlussverse von 7A, die mit der Rhetorik des Belohnens an den Dienstdiskurs anschließen: Der Tod wäre der Sprecherin lieber, wenn der Mann ihr *des* nicht anrechnen würde (7A, 7–8). Mit *des* meint die Minnedame vermutlich ihr Ansinnen, massvoll zu handeln, was sich zumindest als Teilabsage an das Sänger-Ich verstehen lässt.

Zweifelsohne ist die Reaktion der Frau weder in 6A noch in 7A eine Erwiderung der Minnesehnsucht, wie sie der Mann in 5A empfindet. Trotzdem ist offen, ob in den beiden Strophen 6A und 7A überhaupt ein und dieselbe Frau spricht, da sich die beiden Sprechweisen der Frauenstrophen unterscheiden.<sup>246</sup> Während in der ersten Frauenstrophe 6A ein fragender Gestus, verbunden mit Vorwürfen und deren abschliessender Zurücknahme, überwiegt, prägt ein fordernder Ton die weitere Frauenstrophe 7A. Eine Lösung, die nicht auf einer geschlossenen, festen Strophenkonstellation beruht, bietet INGEBORG IPSEN an: Sie liest die beiden Frauenstrophen als «auswechselstrophen», die je nach Zuordnung zu 5A einen anderen Liedausgang

---

<sup>246</sup> So auch LEIDINGER (LDM Online), Edition und Kommentar HvV 5A–7A.

zur Folge haben – einmal als «erhörung» (6A) und einmal als «ablehnung durch die frau» (7A).<sup>247</sup> Ein solches Auswechseln in der Aufführungssituation ist durchaus denkbar und wäre eine mögliche Erklärung für die Zuschreibungsdivergenz mit B und C unter dem Namen Dietmars.

Ob die drei Strophen 5A–7A nun als jeweils zweistrophiger oder als dreistrophiger Wechsel gelesen werden, ist nicht abschliessend zu entscheiden. In beiden Fällen zeigt sich aber das Prinzip der Gattung <Wechsel>: Textintern sind die Sprechenden getrennt, da sie erstens nicht zu-, sondern übereinander sprechen, und zweitens unterschiedliche Positionen bezüglich der Erfüllung und Art ihrer Sehnsucht einnehmen. Auf performativer Ebene wird zugleich ein gemeinsames (aber nicht gleichzeitiges oder gleichartiges!) Reden suggeriert. Auf diese Weise wird die räumliche Distanz zu überbrücken versucht – ob dies aber im Sinne der Frau ist, muss im Falle dieses Strophenkomplexes bezweifelt werden, da die Frau sich gegenüber dem Mann durchaus (obwohl nicht ausschliesslich) mit Vorbehalt und Kritik äussert. Im nächsten Lied unter dem Namen Veldekes hingegen dient das Spiel mit der Distanz zwischen den Sprechenden als Eigenart des Wechsels tatsächlich der Überbrückung zwischen zwei Liebenden. Die Sprechweise der Frau steht in einem ganz anderen Verhältnis zu der des Mannes, als es in den Strophen 5A–7A der Fall ist, wie in der folgenden Interpretation deutlich wird.

### 3.1.4 Prekäre Minneimagination

Die Untersuchung der bisherigen Strophen dürfte gezeigt haben, dass die Autorkontur Heinrichs von Veldeke in A geprägt ist von unterschiedlichen Implikationen des Themas <Minne> und daran geknüpfter Affekte, die unter anderem auf das spannungsreiche Verhältnis der Sprecherpositionen zurückgehen. Dies stellt eine wichtige Ausgangsüberlegung für den nächsten Strophenkomplex 8A–10A dar. Irritieren mag in formaler Hinsicht zwar die <archaisch> anmutende Langzeilenform der drei Strophen, doch Heinrich von Veldeke ist in A nicht der einzige Autor, in dessen Corpus sich die Langzeilenform mit der <klassischen> Kanzone mischt: Auch den <Sammelautoren> Niune und Leuthold von Seven sowie Walther von Mezze werden neben anderen Strophenformen Langzeilenstrophen zugeschrieben.<sup>248</sup> Einzig unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg stehen ausschliesslich Langzeilenstrophen. In Kap. II 5.2 gehe ich näher auf die Langzeilenstrophen in A ein. Die Strophen 8A–10A werden im Folgenden unabhängig von ihrer Form als Teil des Autorbildes Heinrichs von Veldeke in

---

<sup>247</sup> IPSEN 1933, S. 351, 411.

<sup>248</sup> Ein weiterer Autor, dem Strophen unterschiedlichen Baus zugeschrieben werden, dessen Name A jedoch nicht überliefert, ist Dietmar von Aist. LEIDINGER (2019, S. 29f.) zeigt an Dietmar auf, dass sich nicht alle Strophen Dietmars in das Schema <Langzeilen- oder Kanzonenstrophe> pressen lassen. Vielmehr stellt sie im Rückgriff auf weitere Beispiele fest: «Die beiden Frauenlieder [Dietmars, A.M.] und die unterschiedlichen Möglichkeiten vermitteln insofern vom überlieferten frühen Minnesang das Bild eines formalen Experimentieren in allen Richtungen» (LEIDINGER 2019, S. 36).

A untersucht, wenngleich sie (und weitere tongleiche Strophen) in B und C Dietmar von Aist zugeschrieben werden.

8A

*Ich bin dir lange holt gewesen frowe biderb und guot  
wie wol ich daz bestatten han du hast getiuret mir den muot  
swaz ich din bezzer worden si ze heile muoz er mir ergan  
machestu daz ende guot so hast duz alles wol getan*

V. 3: *er*: *ez* mit B/C

9A

*Ez dunket mich wol tuseht iar daz ich an liebes arme lac  
sunder ane mine schulde fremedet er mich menegen tac  
sit ich bluomen niht ensach noch enhorte der vogel sanc  
sit waz mir min vreide kurze und ouch der iamer alzelanc*

10A

*Oben an der lingenen zwige da sanc ein clein vogellin  
vor dem walde do huop sich daz gemuote min  
an eine stat daz ez da waz da sach ich vol der bluomen stan  
sit stuont aller mine gedanc an einer vrowen wol getan*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 141, 143; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 71, modifiziert)

8A: Ich bin dir seit Langem ergeben gewesen, edle und vollkommene Frau. Wie gut habe ich das zuwege gebracht! Du hast meine Gesinnung veredelt. Um was immer ich deinetwegen besser geworden bin, das komme mir zum Heil zugute. Machst du das Ende vollkommen, so hast du alles vollkommen gemacht.

9A: ›Es dünkt mich tausend Jahre her, dass ich in den Armen des Geliebten lag. Ohne meine Schuld bleibt er mir seit vielen Tagen fern. Seitdem sah ich keine Blumen, noch hörte ich den Gesang der Vögel. Seither war meine Freude kurz und dafür mein Schmerz allzu lang.›

10A: Oben auf den Lindenzweigen, da sang ein kleines Vögelchen am Waldrand. Da hoben sich meine Gedanken hin zu einer Stätte, wo sie zuvor schon waren. Dort sah ich alles voller Blumen stehen. Seither sind alle meine Gedanken auf eine schöne Dame ausgerichtet.

Die erste Strophe 8A erinnert inhaltlich an Strophe 3A, in der ein Mann über seine Freude und Sorglosigkeit aufgrund der Zuneigung der Frau spricht. Ähnliches geschieht in 8A: Hier beschreibt ein männliches Ich seine seit Langem andauernde Ergebenheit gegenüber der von ihm verehrten und gelobten Frau (vgl. 8A, 1) und wie es davon profitierte (vgl. 8A, 2). Das *tiuren* und *bezzer werden* (vgl. 8A, 2–3) möge sich, so hofft das Sänger-Ich, auch auf sein *heile* (8A, 3)<sup>249</sup> auswirken, womit der Minnedienst nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft umfasst und zeitlich allumfassend angelegt ist. Der letzte Schritt zur Vervollkommnung der Minnebeziehung liege, so das Ich, aber in den Händen der Frau (vgl. 8A, 4). Diese indirekte Aufforderung enthält beides – Hoffnung auf Glück und zugleich Ungewissheit –, denn das *ende guot* (8A, 4) ist offenbar noch nicht erreicht.

<sup>249</sup> Bei *er* (V. 3) muss es sich um eine Verschreibung handeln, da das Bezugswort *swas* (V. 3) sein muss, eine syntaktische Bezugnahme von *er* zu *muot* (V. 2) ist nicht möglich. Für die Übersetzung wurde nach B/C (*es*, V. 3) korrigiert.

Trotzdem kann diese erste Strophe mit der Nennung des bisher Erreichten als affektiv positiv gefärbt eingestuft werden. Dem entgegengesetzt klagt nun in der zweiten Strophe ein weibliches Ich: Zu lange sei es her, dass sie *an liebes arme lac* (9A, 1). Die direkte Ansprache in der ersten Strophe (vgl. *Ich bin dir lange holt gewesen frowe biderb und guot*, 8A, 1) legt nahe, dass es sich bei der Sprecherin in 9A um eben jene Minnedame handelt, die sich ihrerseits allerdings nicht an den Mann aus 8A wendet. Die Rede der Frau ist stattdessen nur indirekt an ihn gerichtet, was die Beziehbarkeit der Strophen erschwert, aber nicht verunmöglicht. Werden die Strophen als zusammengehörend erachtet, so lässt sich diese Verschiebung bezüglich Gattungsfragen als Kombination von Dialog-Lied und Wechsel beschreiben. Eine Mischung unterschiedlicher Sprecher-Adressaten-Konstellationen innerhalb desselben Tons ist in A nicht singulär, sondern auch bei Hartmann von Aue (vgl. HvA 1A–3A, Kap. II 2.1.1) und Walther von der Vogelweide<sup>250</sup> anzutreffen. Bei Walther spricht zunächst ebenfalls ein männliches Ich zu seiner Minnedame (*Gnade frowe [...] la mich dir einer iemer leben*, WvV 14A, 1–2), bevor die Frau in der nächsten Strophe über ihren Geliebten berichtet (*min friunt der minnet ander wip*, WvV 15A, 2). Zwar antwortet das Sänger-Ich anschliessend auf diese Vorwürfe, richtet sich aber nicht mehr direkt an die Frau, sondern spricht über sie (*Si selic wip si zurnet wider mich zesere*, WvV 16A, 1). Hinsichtlich der Sprecher-Adressaten-Konstellation finden sich zwischen Walthers und Veldekes Strophen also durchaus Gemeinsamkeiten, doch freilich finden sich ebenso Unterschiede in Bezug auf die angespielten Diskurse und Sprechakte. Hinzu kommt, dass bei Walther eine weitere Strophe folgt, in der sich die Minnedame doch noch direkt an den Mann wendet (*Ich wil dir iehen daz du min dicke sere bete*, WvV 17A, 1).<sup>251</sup> Nichtsdestotrotz zeigt sich daran einmal mehr, dass sich die weniger umfangreicheren Corpora punktuell an die prestigeträchtigen vorangestellten (wie demjenigen Walthers) anschliessen lassen.

Doch zurück zu den Strophen unter dem Namen Heinrichs von Veldeke. Neben der differenten Adressierung finden sich in der Frauenstrophe auch anderweitig Differenzen gegenüber der Sänger-Ich-Strophe: Zum einen sind die Ausführungen der Frau über die Beziehung ausgerichtet auf ihre gegenwärtigen Affekte (als Klage über die Abwesenheit ihres Geliebten) und die vergangene erlebte *vreide*, die im Vergleich zum *iamer* zu *kurze* war (9A, 4). Die Rede des Sänger-Ich in 8A enthält stattdessen das Lob der Frau, die Besserung durch sie und die Hoffnung auf zukünftigen Lohn. Dies sind der Frauenstrophe 9A geradezu entgegengesetzte

<sup>250</sup> Vgl. die Bezeichnung bei SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 197 als «Dialog-Wechsel-Kombination».

<sup>251</sup> Übersetzungen der Walther-Verse nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Minnelyrik, S. 197, 199, modifiziert: «Sei mir gnädig, Herrin [...], lass mich immer nur für dich leben» (WvV 14A, 1–2), «[...] mein Geliebter, der liebt andere Frauen» (WvV 15A, 2), «Die begnadete Frau, sie zürnt mir zu sehr» (WvV 16A, 1), «Ich will dir zugutehalten, dass du mich oft sehr umworben hast» (WvV 17A, 1).

Sprechakte und Diskurse sowie gegenläufige Zeitdimensionen. Zum anderen kommt im Hinblick auf die rhetorischen Mittel die Verwendung der Naturmetaphern *bluomen sehen* und *vogel sanc hœren* (vgl. 9A, 3) in der Frauenstrophe neu hinzu. Über diese meist für Minnefreude stehenden Bilder berichtet die Frau aber nicht als gegenwärtig-verfügbare, sondern als in der Vergangenheit liegende (vgl. *sit* und die Verneinungen in 9A, 3). So wird in dieser Strophe die Retrospektive betont, in 8A ist stattdessen eine Hinwendung zum *ende* (8A, 4), d.h. zur Zukunft abzulesen. Durch die Aufteilung in hoffnungsvolle Sänger-Ich-Rede und Minneleid klagende Frauenrede gleichen die Strophen 8A und 9A der Konstellation 1A und 2A, wenn dort letztere Strophe als Frauenrede aufgefasst wird. Dieses Ähnlichkeitsverhältnis über die Tongrenzen hinaus könnte im Hinblick auf die Zuschreibungsdivergenz in B und C ein Argument dafür sein, warum die Strophen in A unter dem Namen Heinrichs von Veldeke stehen.

Keinesfalls soll dies aber heissen, dass die Strophenkomplexe 1A–2A und 8A–10A inhaltlich gleichgeschaltet werden können. Ein augenfälliger Unterschied besteht nämlich in der weiteren Strophe 10A, in der erneut ein männliches (vermutlich das aus Strophe 8A bekannte) Ich spricht. Dessen Blick richtet sich mittels Natureingang samt seinen bekannten Komponenten zunächst erneut in die Vergangenheit: Das singende Vögelchen habe auf dem Zweig der Linde gesessen (vgl. 10A, 1–2) und zu diesem Zeitpunkt bewegte sich *daz gemuote* (10A, 2) an *eine stat daz ez da waz* (10A, 3). Diese *stat* ist voller Blumen (vgl. 10A, 3), was sie als Liebesort markiert. Das mit Blumen und Vögeln aufgespannte Bildfeld entspricht zudem in gewisser Weise demjenigen der Frau in 9A. Im Gegensatz zur Frau, deren *sit*-Sätze die Trauer über das vergangene Liebesglück widerspiegeln, zielt der ebenfalls mit *sit* eingeleitete Schlussvers des Mannes jedoch ab auf die Ausrichtung der Gedanken, die einer *vrowe wol getan* (10A, 4) gelten.

Nun könnte man meinen, diese in der Vergangenheit und Phantasie angelegte Minne sei dazu prädestiniert, Leid aufgrund der räumlichen Trennung hervorzurufen, wie dies in der Rede der Frau der Fall war. In der zweiten Sänger-Ich-Strophe 10A geschieht dies jedoch nicht. Der Mann begnügt sich offenbar damit, in Gedanken bei seiner Geliebten zu sein, ein Beklagen von Minneleid durch die Abwesenheit der Dame ist in dieser Strophe aber in keiner Weise zu hören. Die einst erlebte Minnefreude erhält somit den Status eines überdauerenden, bis in die Gegenwart wirkenden Zustands. Dabei wird die Geliebte durch Imagination präsent gemacht und die Sehnsucht nach ihr auf diese Weise überbrückt. Daraus folgt, dass – wenn die Strophen 8A–10A als zusammengehörend aufgefasst werden und das Ich aus 8A und 10A dasselbe ist – sich die Hoffnung am Ende der ersten Strophe 8A in Strophe 10A zwar manifestiert, aber eben nicht auf körperlich-reale Weise, sondern in der Gedankenwelt des Sängers.

Ich. Im Hinblick auf das tabuisierte Sprechen im Minnesang eröffnet sich mit Funktion dieser imaginativen Rede ein Spielraum des Sagbaren.

Die Beurteilung der Kohärenz dieser drei Strophen als Lied fällt ähnlich aus wie diejenige der vorangehenden Strophen: In erster Linie sind die Strophen durch einen gemeinsamen Ton zusammengebunden. Auf der inhaltlichen Ebene können die einander entgegengesetzt wirkenden Sänger-Ich-Strophen und die Frauenstrophe in zwei Richtungen gedeutet werden: Einerseits als einander nicht bedingend und darum nicht explizit kohärent, andererseits als gerade durch die Perspektivenvielfalt entstehendes Angebot, unterschiedliche Affekte zu artikulieren und somit die Vielschichtigkeit von <Minne> zu entfalten.

### 3.1.5 Prozessuale Minnezeitlichkeit

Die Frage nach der strophischen Zusammengehörigkeit stellt sich ebenso für die beiden ersten, unikal überlieferten Strophen 11A und 12A im zweiten Corpusteil, der in A unter dem Namen Heinrichs von Veldeke steht. Dieser Teil enthält sieben Strophen; ein abgeschnittenes, kaum noch zu erkennendes Paragraphenzeichen strukturiert ihn in zwei Strophenkomplexe (11A–12A und 13A–17A). Folglich wurden die beiden Strophen 11A und 12A vom Signator als Einheit aufgefasst,<sup>252</sup> in der Forschung besteht diesbezüglich jedoch Uneinigkeit. SCHWEIKLE fasst in seiner Edition der frühen Minnelieder beide Strophen als ein Lied zusammen.<sup>253</sup> Es handle sich um jeweils eine «Stollenstrophe mit dreiteiligen Stollen (Versstruktur 5ma 4wb 4mc) und zweizeiligem Abgesang (3wb 4wb), der den b-Reim des Aufgesangs fortführt; die 1. Str. hat 3 Reimklänge, die 2. Str. nur zwei».<sup>254</sup> LACHMANN/HAUPT fassen in der Erstausgabe von <Des Minnesangs Frühling> beide Strophen ebenfalls als zusammengehörend auf, in der neusten Ausgabe von MOSER/TERVOOREN werden die beiden Strophen hingegen einzeln abgedruckt.<sup>255</sup> Diesem unterschiedlichen Umgang gilt es im Folgenden nachzugehen.

11A

*Swer wol gedienet und erbeiten kan  
dem erget ez wol ze guote  
dar an gedaht ich menegen tac  
got weiz wol daz do ich ir kunde alrest gewan  
5 sit diende ich ir mit selchem muote  
daz ich nie zwivels gepflac  
lones mirs diu guote  
wir zwei betriegen unser huote*

<sup>252</sup> Die Zählung der Strophen führe ich deshalb im Falle der Lieder Heinrichs von Veldeke, anders als bei Heinrich von Rugge (vgl. Kap. II 1.1), über die Teilcorpusgrenze hinweg fort.

<sup>253</sup> Vgl. SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 204.

<sup>254</sup> SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 449. Dabei korrigiert Schweikle in 12A, 4 *vahet* zu einem reinen Reim *vâht*.

<sup>255</sup> Vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 144, 146 und den kommentierenden Apparat in MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 144 sowie MFMT Bd. III/1, S. 191f.

12A

*Wer ich unvro dar nach alse ez mir stat  
daz were unreht und wunder  
sit al min leit nach liebe ergat  
diu minne ist dur diu min herze alumbe vahet  
5 da ist nie dehein dorpeit under  
wan blischaft die die riuwe slat  
des bin ich des gesunder  
riuwe ist mir ie langer unkunder*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 205, modifiziert)

11A: Wer auch immer in rechter Weise dient und warten kann, dem kommt das wohl zugute. Daran dachte ich oft. Gott weiss wohl, dass, seit ich zum ersten Mal von ihr hörte, ich ihr seither mit solcher Gesinnung diene, dass ich nie Zweifel hegte. Lohnt es mir die Vollkommene, betrügen wir zwei unsere Aufsicht.

12A: (◁)Wäre ich freudlos aufgrund dessen, wie es um mich steht, wäre das unrecht und seltsam, da all mein Leid nach Freude strebt. Die Minne ist <es>, durch die mein Herz gänzlich umfängt. Da ist nichts Unhöfisches dabei, nur Freude, welche die Betrübnis niederschlägt. Deshalb geht es mir umso besser, Betrübnis ist mir je länger desto weniger bekannt.(◁)

Ich versuche auch für die Strophe 11A und 12A der Frage nach der Kohärenz über die inhaltliche Seite beizukommen und in diesem Sinne formale Aspekte zu ergänzen. 11A beginnt mit der Sentenz, dass der richtige Dienst auch Lohn nach sich ziehe (vgl. 11A, 1–2). Diese Aussage lässt sich auf ein Dienstverhältnis jeglicher Art beziehen, wird jedoch im Verlaufe der Strophe von einem männlichen Ich (vgl. feminines Objekt *ir* in V. 4) auf ein Minneverhältnis spezifiziert. Dabei ist die Zeit als zentraler Faktor für das Gelingen des Dienstes, das heisst das Empfangen von Lohn (vgl. 11A, 7), angeführt. Bereits in der Eingangssentenz klingt mit *erbeiten* (11A, 1) an, dass der Dienst keine schnelllebige Angelegenheit ist, sondern Geduld erfordert. Das Sänger-Ich schreibt sich implizit ebendiese Eigenschaft zu, wenn es sagt, es habe lange Zeit über diese Tatsache nachgedacht (vgl. 11A, 3). Weiter markiert der *do*-Satz (11A, 4) einen bestimmten Zeitpunkt und der nächste Vers (*sit*, 11A, 5) verweist auf die Dauerhaftigkeit der Hingabe. Das Adverb *nie* (11A, 6) wird vom Ich als Zusicherung der Bereitschaft über den künftigen Dienst gebraucht.

Mit dem Schlussvers spricht das Sänger-Ich nicht mehr nur von sich selbst, sondern verwegenerweise von *wir zwei* (11A, 8), und es kommt mit der *huote* (11A, 8) eine Instanz ins Spiel, an die Vorstellungen höfischer Regeln und Sanktionierungen geknüpft sind und die daher die Heimlichkeit der Minnebeziehung andeutet.<sup>256</sup> Auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass nicht von einem bereits stattgefundenen Zusammensein erzählt, sondern mit einem Augenzwinkern von der Möglichkeit des *betriegens* gesprochen wird, indem die Schlussverse der Strophe hypothetisch formuliert sind. Auf diese Weise wird die Option einer Lohnerfüllung angesprochen, ohne die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten.

---

<sup>256</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1995b, S. 121.



Es stellt sich nun die Frage, ob und wie in 12A auf diese spielerischen, durchaus provokativen Aussagen Bezug genommen wird. Das Sänger-Ich, das vorerst als dasselbe wie in 11A aufgefasst werden kann, bringt in 12A einleitend die Option des *unvro*-Seins aufgrund seiner gegenwärtigen Lage zur Sprache (vgl. 12A, 1). Damit wird bestätigt, dass das, was am Ende von Strophe 11A erhofft wurde, wohl (noch) nicht eingetreten ist. Einen wirklichen Grund zur Klage sieht das Sänger-Ich darin jedoch nicht, im Gegenteil: Es verurteilt das *unvro*-Sein als *unreht und wunder* (12A, 2) und greift somit wie in 11A zu einem belehrenden Sprechgestus. Zudem sieht es das *leit* (12A, 3) als Station auf dem Weg zur *liebe* (12A, 3, hier mit ‚Freude‘ bersetzt um den Gegensatz zu *leit* deutlich zu machen), womit der tristanschen *liebe-leit*-Formel erneut widersprochen wird. Anders als in 1A beschreibt das Sänger-Ich das Streben nach *liebe* jedoch nicht als durch die Frau, sondern durch *minne* (12A, 4) ausgelöst: Sie bewirke, dass das *herze alumbe vahet* (12A, 4). Einigen Editoren bereitete dieser Ausdruck offenbar Schwierigkeiten, sodass die Präposition *dur* im Vers *diu minne ist dur diu min herze alumbe vahet* (12A, 4) getilgt wurde.<sup>257</sup> In diesem Fall (das heiſst ohne *dur*) wäre zu übersetzen: «Die Minne ist es, die mein Herz ganz umfängt» – ein im Rahmen des Hohen Sangs zu erwartendes Bild, das die ausgeübte Macht der Minne umschreiben und das Sänger-Ich in eine gänzlich passive Rolle versetzen würde. Doch meines Erachtens ist die handschriftliche Lesart – das Umfassen des Herzens angestossen durch die Minne – ebenso denkbar und als Fingerzeig auf die Umarmung von Mann und Frau und somit als Hinweis auf körperliche Lhnerfllung zu verstehen. In A ist das Stichwort *umbevahen* auch anderenorts im Kontext einer expliziten Körperlichkeit anzutreffen. Bei Niune beispielsweise spricht ein männliches Ich direkt zur Geliebten: *Din kuslich munt din lip clar und suoze / din druken an die brust / din umbevahen lat mich hie betagen* (Niu 30A, 1–3).<sup>258</sup> In dieser Strophe ist das Umarmen eine Umschreibung der Liebesvereinigung, bei Heinrich von Veldeke ist die Umarmung – konjiziert man die entsprechende Stelle nicht – von Personen abgekoppelt und in den Bildbereich rund um den Begriff *herze* verschoben, in dessen Hintergrund der Diskurs der Imagination steht. Dieser wiederum macht es möglich, das Ideal der Verhaltensregulierung zu berblenden.

Bei Heinrich von Veldeke bleibt unter Orientierung an der handschriftlichen Überlieferung folglich offen, wn das Herz umarmt; *alumbe* (12A, 4) präzisiert einzig die Art der Umar-

<sup>257</sup> Dies ist bereits der Fall bei PFEIFFERs Edition der Handschrift A, die in den Text handschriftengetreu wiedergibt und im Apparat Lesarten sowie zu tilgende Wrter vermerkt (vgl. PFEIFFER Edition A, S. 198). Auch in den anderen wenigen Editionen, welche die Strophe überhaupt abdrucken, wurde *dur* getilgt (vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 146, SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 204, Kommentar S. 449).

<sup>258</sup> Übersetzung (nach WACHINGER Deutsche Lyrik, S. 15, modifiziert): «Dein zum Kssen einladender Mund, dein schner, lieber Körper, wie du mich an deine Brust drückst und umarmst – das lässt mich bei Tagesanbruch hier bei dir sein.»

mung, nicht aber die umarmte Person. In Verbindung mit der vorangehenden Strophe 11A und den dortigen Andeutungen ist diese Lücke jedoch füllbar: Es liegt nahe, die Umarmung auf das Liebespaar zu beziehen. Allerdings ist die Gleichsetzung des Sängers mit dem Ich dieser Strophe nicht vorbehaltlos anzunehmen, zumal aufgrund fehlender Markierung auch eine weibliche Stimme als Sprechinstanz denkbar ist. Es sei an dieser Stelle an die mehrfach anzutreffende Unmarkiertheit der Ich-Stimme im ersten Veldeke-Corpusteil erinnert.

Doch ob die Strophe nun aus männlicher oder weiblicher Perspektive gesprochen wird, ist hier zweitrangig. Der Fokus liegt auf dem *umbevahen*, das von dem Sprecher/der Sprecherin als keineswegs unhöfisch oder unangemessen eingestuft wird (vgl. 12A, 5). Stattdessen sei die Folge einzig *blischaft die die riuwe slat* (12A, 6). Diese Strophe ist somit eindeutig eine Absage an die Leid-Minne, die auf den Idealen ‹Verzicht auf Lohn›, ‹stetige Distanz› und ‹paradoxerweise anhaltender Dienst› fusst. Für die Strophen 11A und 12A ist vielmehr eine zeitlich fortschreitende Differenzierung miteinzubeziehen, die sich positiv und freudebringend auswirkt. Es geht bei der in diesen Strophen entworfenen Minnevorstellung nicht um einen blossen Austausch von *blischaft* und *riuwe*, sondern um einen prozesshaften Vorgang, der einerseits mit der Metapher des Gesundwerdens (vgl. 12A, 7) ausgedrückt wird und bei dem andererseits das Ich die *riuwe* als nach und nach verblassenden Affekt beschreibt (vgl. 12A, 8).

### 3.1.6 *blischaft*, weiblich perspektiviert

Die *blischaft* ist auch für den letzten Strophenkomplex unter dem Namen Heinrichs von Veldeke eine wichtige begriffliche Grösse. Vor den inhaltlichen Untersuchungen sei aber erwähnt, dass sich in diesen fünf Strophen mit einem Male niederdeutsche Schreibungen<sup>259</sup> wie *he* und *dat* finden. Möglicherweise war diese sprachliche Färbung dem A-Schreiber fremd, weshalb in diesen Strophen das Verständnis häufiger verstellt ist als im ersten Corpusteil.<sup>260</sup> SCHWEIKLE bemerkte dazu: «Solche Stellen lassen sich entweder aus dem Verhören eines niederdt. vorgelesenen Textes oder aus dem Verlesen einer für den Schreiber nicht recht verständlichen Vorlage erklären.»<sup>261</sup> Der andere Schreibdialekt ist zugleich ein Hinweis darauf, dass der A-Kompilator seine Zusammenstellung aus verschiedenen Quellen, vielleicht auch einer niederdeutschen, speiste.

<sup>259</sup> Gemäss der Vermutung über den Herkunftsort Heinrichs von Veldeke können diese Schreibungen in A auch als «maasländisch-rheinische Sprachspuren» (SANDERS <sup>2</sup>1976, S. 16) bezeichnet werden.

<sup>260</sup> Da einige Stellen nicht mehr verstehbar sind, greife ich, insbesondere im Hinblick auf die Übersetzung, auf die Parallelüberlieferung oder die Vorschläge in Editionen zurück. Dieses Vorgehen sehe ich als Versuch im Umgang mit den Problemstellen, wobei ein gewisser Mangel an Validität nicht von der Hand zu weisen ist. Wichtig erscheint mir vor allem die Transparenz dieses Vorgehens, der ich durch die Markierung der Stellen und eines strophenweisen Apparates nachzukommen hoffe.

<sup>261</sup> SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 432.

Da für die Strophen 13A–17A kein Paragraphenzeichen zu sehen ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Strophen als ein Lied aufgefasst wurden. In formaler Hinsicht ist dies zu bestätigen: Die Strophen sind metrisch gleich (je acht Verse, Reimschema ababbaba).

13A

*Ich bin vro sit uns die tage  
liehtent und werdent lanc  
so sprach ein vrowe al sunder clag  
frilich und an al getwanc  
5 des zec ich minen gluke danc  
daz ich ein sulche herze trage  
daz ich dur heinen bæsen transc  
an miner blischaft nieme verzage*

V. 7: heinen: *deheinen* mit SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik

14A

*Hie hete wilent zeiner stunde  
vil gedienet och ein man  
so dahte ich nu wol guotes gunde  
des ich ime nu niene gan  
5 sit dat he den muot gewan  
dat he nu schene begunde  
daz ich im baz entzeken kan  
danne he danne hez an mir gewerben kunde*

V. 3: dahte: *das* mit B/C

V. 6: schene: *eischen* mit B/C

V. 8: *danne he danne hez* Dittographie

15A

*Ez kam von tumbes herzen rate  
ez zal ze tumpheit och ergan  
ich warnite in al ze spate  
daz he hete missetan  
5 wie mohte ich dat vur guot entstan  
dat he min dorpeliche bete  
daz he muoste al umbevan*

16A

*Ich wande dat he hovesch were  
des war ime ich von herze holt  
daz zec ich uch wol offenbere  
des ist he gar ane schult  
5 des trage ich mir ein guot gedolt  
mir ist schade vil unmere  
he ich ez an ime ze richen solte  
des ich vil wol an ime enbere*

17A

*Hei isch an ime theloso minnen  
dine vant he an ime niht  
dat quam von sinen cranken sinnen  
wan er ime sin tumpheit niet  
5 waz obe ime ein schade dar an geschiht  
des bringe ich in vil wel wunen  
dat he sin spil ze unreht ersih  
daz herze brichet er het gewinne*

V. 1: *Hei isch*: *He iesch* mit MFMT<sup>38</sup> Bd. I

V. 4: *er*: *ez* mit MFMT<sup>38</sup> Bd. I, *niet*: *(ge)riet* mit B/C

V. 6: *wunen*: *innen* mit B/C

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 169, 171, 173; KASTEN Frauenlieder, S. 59, 61; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 87, 89, modifiziert)

13A: «Ich bin froh, seit die Tage für uns hell und lang werden», so sprach eine Dame ganz ohne Klage, freimütig und ohne jeglichen Zwang. «Ich sage meinem Geschick Dank für ein solches Herz, wie ich es habe, sodass ich meine Freude niemals durch einen schlechten Trank verliere.»

14A: «Hier hatte früher schon einmal ein Mann eifrig gedient, sodass ich ihm sehr wohl Güte erwies. Das tue ich nun nicht mehr, da es ihm in den Sinn kam, zu fordern, was ich ihm lieber vorenthalten möchte, als dass er es von mir erwerben könnte.»

15A: «Es war der Rat eines törichten Herzens, es wird auch in Torheit enden. Ich mahnte ihn viel zu spät, dass er falsch gehandelt habe. Wie hätte ich das für gut halten können – dass er um mich auf bäuerische Weise bat, dass er ganz umarmen dürfe?»

16A: «Ich glaubte, dass er höfisch wäre, deshalb war ich ihm von Herzen wohlgesonnen. Das sage ich euch aber ganz offen: Dies geschah ganz ohne sein Zutun. So bin ich gänzlich gelassen. Schaden ist mir vollkommen unbekannt/gleichgültig. Bevor ich es an ihm rächen sollte – darauf kann ich in Bezug auf ihn sehr wohl verzichten.»<sup>262</sup>

17A: «Er forderte für sich zu leichtfertige Minne. Die fand er für sich aber nicht. Das kam von seinem schwachen Verstand, denn seine Dummheit riet ihm dazu. Wie, wenn er dadurch Schaden erleidet? Das bringe ich ihm sehr wohl bei, sodass er sein Spiel als ungebührlich erkennt. Das Herz würde brechen, trüge er Gewinn davon.»

Ich wiederhole vorweg ein bereits angedeutetes Problem der A-Fassung dieses Liedes: Der überlieferte Text ist an manchen Stellen schwer verstehbar und eine Interpretation deswegen heikel. Dennoch soll (nicht zuletzt der Vollständigkeit der zu untersuchenden Corpora halber) nicht kapituliert und eine Interpretation zumindest versucht werden.

Ausserdem ist besonders auf die Besetzung der Sprecherrolle hinzuweisen: Abgesehen von den Versen 3 und 4 in Strophe 13A mit dem Einschub einer neutralen Erzählerstimme spricht in diesem letzten Strophenkomplex eine Frau. Ein solches strophenübergreifendes Monopol der weiblichen Stimme ist im Minnesang kaum anzutreffen<sup>263</sup> und in diesem Umfang für A einzigartig.<sup>264</sup> Im Corpus Heinrichs von Veldeke muss diese strophenübergreifende Frauenre-

<sup>262</sup> Zur Übersetzung der letzten beiden Verse der Strophe 16A siehe Anm. 271.

<sup>263</sup> Vgl. KASTEN Frauenlieder, S. 17f. KASTEN (Frauenlieder, S. 15) definiert als Ausgangspunkt der Frauenlieder «die Situation einer liebenden Frau, die von dem Mann, den sie liebt, getrennt ist». Ob diese Situation auf die Strophen 13A–17A zutrifft, ist angesichts des Liedinhalts (Kritik am Mann u.a.) in Frage zu stellen, worin sich einmal mehr die Bandbreite des Minnesangs beobachten lässt, die unter anderem in verschiedensten Sprecherkonstellationen ihre Ausgestaltung findet.

<sup>264</sup> Das einzige weitere Beispiel tongleicher Frauenstrophen in A, die eindeutig als solche zu erkennen sind und bei denen keine tongleichen Sänger-Ich-Strophe(n) stehen, ist bei Leuthold von Seven zu finden (Strophen 17A und 18A). Diese beiden Langzeilenstrophen sind in C dem Burggrafen von Regensburg zugeschrieben (dort 1C und 2C), vgl. zu diesen Strophen auch Kap. II 5.2.

de aber nicht erstaunen. Wie oben herausgearbeitet, findet sich im Vergleich zu den anderen untersuchten und den weiteren Corpora in A unter dem Namen Veldekes ein hoher Anteil an (potentiellen) Frauenstrophen.

In der ersten Strophe ist die Freude – oder in Veldekes Vokabular die *blischaft* (13A, 8) – der thematische Ausgangspunkt. Die Anschlussmöglichkeit an die vorangehende Strophe 12A aufgrund von Wortrekurrenz (vgl. *blischaft* 12A, 6) ist dabei nicht zu übersehen. Jedoch unterscheidet sich die Artikulation der Freude hinsichtlich der Eindeutigkeit der Sprecherrolle: Während in 12A ein unmarkiertes Ich von seiner Minnefreude berichtet, ist es in 13A ohne Zweifel ein weibliches Ich, das sich selbst als *vrou* (13A, 1) bezeichnet. Eine nur an dieser Stelle des Liedes zu Wort kommende neutrale Erzählerstimme verortet den Sprechakt als von einer *vrouwe* (13A, 3) stammend und präzisiert, dass diese frei von jeglicher Einschränkung (das heisst von Klage und Zwang, vgl. 13A, 4) sei. Dass ›Freude‹ unterschiedlich angelegt sein kann, zeigt sich im Veldeke-Corpus auch in Strophe 5A und vor allem in der Frauenstrophe 6A. Dort wird das *vrou*-Sein als angestrebter Zustand benannt (vgl. 6A, 3–4), der aber in der Gegenwart nicht verfügbar scheint; stattdessen regiert *leit* (6A, 5).

In Strophe 13A liegt der Fokus auf der Zeitlichkeit der Affekte: Freude ist als überdauernder Zustand dargestellt, dessen Anfangspunkt gekennzeichnet ist (*sit uns die tage / liehtent und werdent lanc*, 13A, 1–2<sup>265</sup>). Ein Endpunkt, der durch das Kürzerwerden der Tage – das heisst den Winter – angespielt werden könnte, ist jedoch ausgespart. Dies unterstreicht, dass die Minnedame keinesfalls bereit ist, ihre Freude *dur heinen bæsen tranc* (13A, 7) aufzugeben. Mit dieser Metapher wird erneut auf die Tristan-Minne angespielt, wie dies bereits in 1A der Fall ist.<sup>266</sup> Der Trank ist in dieser zweiten Erwähnung in 13A erneut als Unglücksbringer, als Freudeverderber inszeniert und die Tristan-Minne somit geschmäht. Fraglich ist jedoch, ob es der Frau in dieser Strophe überhaupt um Minnefreude geht oder ob nicht gerade das Freisein von Minne als freudebringend postuliert wird. Bemerkenswert ist nämlich, dass vorerst weder ein werbender Mann noch Dritte wie beispielsweise die *huote* Erwähnung finden.

In der zweiten Strophe 14A ändert sich nun der zeitliche und personelle Bezugshorizont. Die *vrouwe* erzählt rückblickend von einem *man* (14A, 2), der ihr offenbar über längere Zeit hinweg (vgl. *wilent*, 14A, 1) diente. Zunächst habe sie diesen Dienst gebilligt und sei dem Mann gegenüber wohlgesonnen gewesen (vgl. 14A, 3). Sie positioniert sich damit zwar nicht explizit als Geberin eines Minnelohns, der Gedankengang liegt jedoch im Blick auf die weite-

---

<sup>265</sup> Hierbei ist der Sommer (umschrieben mit dem Längerwerden der Tage) mit temporalem (*sit* = seitdem) oder kausalem (*sit* = weil) Fokus übersetzbar. Beide Optionen machen Sinn und laufen auf dasselbe Resultat – die Freude – hinaus.

<sup>266</sup> Vgl. KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 617, die auch auf das Trank-Motiv in 1A hinweisen und darauf aufmerksam machen, dass sich die handschriftliche Überlieferung zu Recht gegen die in Editionen oftmals vorgeschlagenen Konjekturen (wie beispielsweise *dranc* = ›Bedrängnis‹) einwenden lässt.

ren Lieder unter dem Namen Veldekes nahe, wo die Erfahrung der Minnefreude von der Dame abhängig gemacht wird. Entscheidend scheint mir hinsichtlich der Frage nach der (Minne-)Freude aber noch etwas anderes: Das weibliche Ich änderte nach eigener Aussage die Meinung und ist dem Mann zum Zeitpunkt der geäußerten Rede, die durch die Präsensform in der Gegenwart verortet wird, nicht mehr wohlgesonnen (vgl. 14A, 4). Den Grund nennt die Minnedame sogleich: Dem Mann sei es in den Sinn gekommen, das zu fordern,<sup>267</sup> was ihm nicht zustehe und ihm nun von ihr, der umworbenen Frau, vorenthalten werde (vgl. 14A, 5–8). Eine solch eindeutige Ablehnung ist für die in A überlieferten Frauenstrophen einzigartig. Zwar klingt auch in der Veldeke-Strophe 7A der Tadel am Mann und vor allem an einer masslosen Minne an; der Mann selbst hatte sich zu dieser bekannt (vgl. 5A, 8). Doch so deutlich wie in 13A–17A ist diese Kritik nicht. Zwar ist Kritik am Minnegegenüber in A auch anzutreffen, wird aber von dem Sänger-Ich angebracht, wie in den folgenden Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Versen: *Ich wande daz si were gar vor missewende vri / nu sagent si mir ein ander mere / daz niht lebendiges ane wandel si / so ist och min frowe wandelbere / ich enkan aber niht erdenken waz ir misse ste / wan ein vil cleine / si schat ir viende niht und tuot ir friunden we / lat si daz eine swie vil ich<sup>268</sup> suoche ich envindes me* (WvV 7A).<sup>269</sup> Es spricht im Gegensatz zur Veldeke-Strophe 14A ein Mann, der die Vollkommenheit der Minnedame infragestellt und in weiteren Strophen mit der Kritik an der (höfischen) Gesellschaft verbindet.

Die explizite Kritik am Mann seitens der Frau ist in A also eine Ausnahme. Bemerkenswert ist überdies, dass diese Kritik über mehrere Strophen hinweg formuliert ist: Auch in der dritten Strophe 15A beharrt sie auf ihrer Position. Der sentenzhafte Satz *Ez kam von t u m b e s herzen rate / es zal ze t u m p h e i t och ergan* (15A, 1) zeigt pointiert, woher das Problem des eindeutig als falsch und unhöfisch markierten Verhaltens des Mannes rührt, nämlich von seiner Einfältigkeit (vgl. *missetan*, 15A, 4; *dorpeliche*, 15A, 6). Auf solcher Basis könne keine Liebesbeziehung gründen (vgl. 15A, 5), wie sie der Mann offenbar anstrebte. Das Ansinnen

<sup>267</sup> Mit B/C ist hier wohl *eischen* (vgl. LEXER, s.v. *eischen*: <fordern>) anzunehmen. Die A-Lesart (*dat he nu schene begunde*, 14a, 6) bleibt rätselhaft. Überhaupt bereitete das Verb *eischen* dem A-Schreiber offenbar Probleme, denn dort, wo es auftritt, sind unverständliche Stellen anzutreffen (vgl. 16A, 7 und 17A, 1).

<sup>268</sup> In der Handschrift steht *swie vil sich suoche*.

<sup>269</sup> Übersetzung (nach SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 319, modifiziert): «Ich glaubte, sie sei von Fehlern frei. Nun sagen sie [die *zwivelere* aus WvV 6A,1, A. M.] mir etwas anderes, nämlich dass nichts Lebendes ohne Makel sei. Also ist auch meine Minnedame wankelmütig/fehlerhaft. Ich kann aber nicht erkennen, was ihr übel anstehe, ausser einer Kleinigkeit: Sie schadet ihren Feinden nicht, sondern fügt ihren Freunden Schaden zu. Lässt sie diese eine Sache bleiben – wie viel ich auch suche, ich finde nichts mehr.» Die raffinierte Frauenkritik dieser Strophe ist überdies mit der Kritik an der Gesellschaft verbunden, die in den weiteren Strophen anklingt (vgl. SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik, S. 719–721), was einen weiteren Unterschied zu Veldeke darstellt. Primär geht es mir bei diesem Verweis auf Walther aber um die tadelnde Sprechweise, die bei beiden Autoren auftritt und die im Hinblick auf die Gattung <Minnesang> neben dem (überhöhenden) Lob steht.

des Mannes ist mit dem Ausdruck *al umbevan* (15A, 7) umschrieben, womit eine erneute Wortrekurrenz zu Strophe 12A gegeben ist. Die Umarmung spielt sich dort allerdings auf einer metaphorischen Ebene ab (vgl. das Herz des Ich als umarmende Instanz in 12A, 4) und wird als Ausdruck einer erfüllten Minnebeziehung positiv konnotiert. Geradezu gegenteilig erscheint das *umbevan* im Kontext der Frauenstrophe 15A, denn die Minnedame verurteilt den Wunsch des Mannes eindeutig als Grenzüberschreitung höfischer Konventionen.

Irritierend ist bei all dem jedoch eine Äusserung der Frau in dieser Strophe, die ich bisher aussen vor liess. Die retrospektive Frauenrede enthält nämlich neben der Beurteilung des Mannes eine Aussage über ihr eigenes Verhalten: Sie habe den Werbenden zu spät darauf aufmerksam gemacht, dass seine Forderung nicht erfüllbar sei (vgl. 15A, 3–4). Damit gesteht sie indirekt ihre eigene Schuld ein und gibt zu, sich bis zu einem gewissen Grade auf eine Minnebeziehung eingelassen zu haben. Der Mann scheint in der anschliessenden Strophe 16A sogar rehabilitiert zu werden. In dieser vierten Strophe macht die Frau nämlich noch einmal deutlich, dass sie dem Mann unter Annahme seines höfischen Charakters einst durchaus geneigt war (vgl. 16A, 1–2). Dies bekennt sie in der Öffentlichkeit, vor einem Publikum, wie die Anrede *uch* (16A, 3) suggeriert. Der Bezug von Vers 4 *des ist he gar ane schult* indes nicht eindeutig: Ist damit die Entlastung des Mannes hinsichtlich sämtlicher Handlungen gemeint? Dies würde dem Vorwurf der *dörperlichen* Forderung in 15A und auch der letzten Strophe 17A, auf die im Detail noch zu kommen ist, entgegenstehen. Bezieht sich der Vers jedoch auf die öffentliche Bekundung der Frau in den ersten Versen der Strophe 16A, dass sie einst von der höfischen Gesinnung des Mannes ausging, bleibt offen, zu welchem Zweck sie ein Zutun des Mannes in Bezug auf Vers 3 negiert. Will die Sprecherin vielleicht die Eigenständigkeit ihres Handelns und Sprechens betonen? Eine dritte Option wäre schliesslich, die Aussage auf den darauffolgenden Vers 5 *des trage ich mir ein guot gedolt* zu beziehen. Auch diese würde die Handlungs- und Entscheidungsunabhängigkeit der Frau hervorheben. Darüber hinaus deutet die gehäufte *ich*- und *mir*-Nennung in diesen Versen darauf hin, dass es der Sprecherin mit dieser Strophe vor allem darum geht, vor dem Publikum ihre Entscheidungsmacht hervorzuheben. Ebenso zielen die (möglicherweise verderbten) Schlussverse darauf ab, das Hierarchieverhältnis «Minnedame – dienender Mann» zu untermauern.<sup>270</sup>

<sup>270</sup> Die Übersetzung von V. 7 und 8 *he ich ez an ime ze richen solte / des ich vil wol an ime enbere* mit «Bevor ich es an ihm rächen sollte – darauf kann ich in Bezug auf ihn sehr wohl verzichten.» sehe ich als Versuch, den Versen so, wie sie in der Handschrift stehen, einen Sinn abzurufen. Freilich steht die Übersetzung von *he* als Konjunktion auf unsicheren Beinen; mnd. *he* ist ansonsten mit dem Pronomen der 3. Person *er* gleichgesetzt. Ebenso ist eine Übersetzung von *richen* als Verb mit der Bedeutung «rächen» heikel: In normalisiertem Mittelhochdeutsch lautet der Infinitiv des starken Verbs *rēchen*, bei *richen* könnte es sich um eine regionale Eigenart handeln. Eine Deutung der Verse könnte dahin gehen, dass die Frau von der Rache am Mann absieht, weil sie eine solche nicht nötig hat. Da die Parallelüberlieferung einen signifikant anderen Text bietet (vgl. Kap. II 3.2.4), muss die Interpretation dieser Verse jedoch gezwungenermassen unsicher bleiben.

Die in dieser Fassung letzte Strophe 17A schliesst in thematischer Hinsicht stärker an 15A an. Die Frau verschärft mit der wiederholten Anklage in 17A, die mit ähnlicher, teilweise gleicher Wortwahl wie in 15A vorgenommen wird, die Situation des Mannes. Die Sprecherin führt noch einmal explizit aus, worin der Fehler des Mannes – die Forderung nach zu leichtfertiger Minne (vgl. 17A, 1) – begründet ist: Die *cranken sinnen* und die *tumpheit* (17A, 3–4) sind für sein Scheitern verantwortlich. Abschliessend greift die Minnedame auf eine belehrende Redeweise zurück (vgl. 17A, 6) mit dem Ziel, den Mann in die Schranken zu weisen. Dies tut sie, indem sie sein *spil* als *unreht* (17A, 7) entlarvt. Eine Möglichkeit zur Rehabilitation, wie sie in 16A angedeutet wurde, wird mit dem Schlussvers *daz herze brichet er het gewinne* (17A, 8) ausgeschlossen.

So ungewöhnlich dieses Frauenlied aufgrund der im Minnesang selten derart deutlichen und provokanten Kritik am Mann scheinen mag – die Strophen eröffnen aufgrund von Wortrekurrenzen und Motivvariationen durch andere Sprechweisen nicht nur liedintern, sondern auch liedübergreifend Anknüpfungspunkte. Ich bespreche diese corpusübergreifenden Kohärenzbildungsmittel im nächsten Kapitel, wobei ich im Besonderen nach dem Status der angesprochenen und sprechenden Minnedame frage.

### 3.1.7 Rhetorik der *vrouwe* als Subjekt und Objekt

Auch für die beiden Corpusteile Heinrichs von Veldeke gilt es, den unmittelbar benachbarten handschriftlichen Kontext zu untersuchen um die Texte in der Gesamtkonzeption der Handschrift zu verorten.<sup>271</sup> Die folgende Auflistung der Autorcorpora verdeutlicht einmal mehr, dass die vermutete Entstehungszeit der Texte kaum eine Rolle bei der Anordnung gespielt haben dürfte. Dies hätte zur Folge gehabt, dass die Corpora Heinrichs von Veldeke vor denen Gottfrieds von Strassburg und des Markgrafen von Hohenburg, die zu den «nachreinmarschen und -waltherschen» Autoren gezählt werden, notiert worden wären. Ebenso wenig lässt sich der Corpusumfang als konsequent angewendeter Ordnungsparameter festmachen, wie die Auflistung zeigt:

Gottfried von Strassburg – 5 Strophen

Heinrich von Veldeke Teil I – 10 Strophen

Der Markgraf von Hohenburg – 11 Strophen

Heinrich von Veldeke Teil II – 7 Strophen

Hawart – 17 Strophen

Ein anderer Faktor könnte hingegen punktuell ordnungsstiftend gewirkt haben, wie sich an der Konstellation Gottfried von Strassburg – Heinrich von Veldeke vermuten lässt. Es stehen

<sup>271</sup> Ein vollständiger Abdruck der Corpora befindet sich im Anhang auf S. 248 (Gottfried von Strassburg), S. 249f. (Der Markgraf von Hohenburg) und S. 250–253 (Hawart).



nämlich wie schon bei Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach (vgl. Kap. II 2.1.4) zwei Autoren beieinander, von denen uns sowohl lyrische als auch epische Texte überliefert sind. Für eine planvolle Platzierung Veldekes nach Gottfried spricht ausserdem die gegenüber B und C singuläre Erstplatzierung der Tristan-Strophe (HvV 1A) zu Beginn des Veldeke-Corpus. War Gottfried als Autor des *Tristan* bekannt, wäre auf der Rezeptionsebene der A-Corpora eine Verknüpfung des ersten Veldeke-Liedes mit einer Anspielung auf die Erzählung gut denkbar. Die literarische Produktivität der Autoren über die Lyrik hinaus könnte also durchaus ein Ordnungsprinzip neben anderen gewesen sein. Weil aber nicht alle vier «Lyriker-Epiker» in A nacheinander folgen, ist mit weiteren Faktoren zu rechnen, deren Spur ich verfolge.

Vorab einige Worte zu Gottfried: Sein lyrisches Werk ist wenig umfangreich<sup>272</sup> und seine Autorschaft dieser Texte wird in der Forschung aufgrund stilkritischer Argumente stark bezweifelt. Mit der Aufnahme wenigstens eines Liedes in die durch MOSER/TERVOOREN überarbeitete Edition von «Des Minnesangs Frühling» wurde der handschriftlichen Zuschreibung jedoch zumindest teilweise Rechnung getragen.<sup>273</sup> Rezeptionsseitig lässt sich daran anschliessen: Ein Rezipient von A fasste das fünfstrophige Lied aufgrund der einleitenden Namensschreibung vermutlich als von Gottfried stammend auf. Die Gottfried-Strophe beginnt mit einem Natureingang (vgl. *Diu zit ist wunneclich / swenne aberelle gegen dem meien / also wunneclichen strebt*, GvS 1A, 1–3), geht dann zum Lob der Frau über (vgl. *Wiplichiu werdeheit / got hat vor alle creature / dich gemachet alse wert*, GvS 2A, 1–3)<sup>274</sup> und entfaltet in der einer «Mittelachse»<sup>275</sup> gleichen dritten Strophe das Problem des Sänger-Ich. Ihm fehlen beim Anblick der Minnedame die Worte: *Ich unverdahter man / war tuon ich wort war tuon ich sinne / swenne ich bi der schonen bin / daz ich niht reden kan / so verstument mir ir minne*

<sup>272</sup> Neben dem Minnelied (in C mit einer zusätzlichen Strophe gegenüber A) stehen in C ein «Marienleich und Lobgesang auf Christus und [...] ein geistliches Lehrgedicht über die Armut» (KROHN 1995, S. 90).

<sup>273</sup> Vgl. den Überblick der Forschung zu den Gottfried zugeschriebenen Liedern bei KROHN 1995, S. 89–94. Das in A fünf Strophen umfassende Lied untersucht RÜDIGER KROHN unter anderem im Hinblick auf die Frage der Autorschaft. Er zeigt, dass in dem Lied bekannte Minnesangmuster aufgegriffen und variiert werden und ausserdem diverse Anklänge an Reinmar und Walther (und weitere Autoren) zu finden sind (vgl. KROHN 1995, S. 101f.). Dass Gottfried ein Kenner der mittelhochdeutschen Lyrik war, beweist zudem der Literaturexkurs im *Tristan*.

Eine letztgültige Antwort für oder gegen die Autorschaft Gottfrieds in Bezug auf die ihm zugeschriebene Lyrik kann gleichwohl nicht erbracht werden. Ich folge in dieser Untersuchung wie auch bei anderen Autoren, deren Urheberschaft von der Forschung angezweifelt wird – sei es aufgrund «stilistischer» Merkmale oder der Zuschreibungsdivergenz –, der Zuschreibung in A, auf deren Basis sich die evozierte Autorkontur nachzeichnen lässt.

<sup>274</sup> Übersetzung GvS, 1A, 1–3: «Die (Jahres-)Zeit ist freudenreich, wann immer der April so herrlich auf den Mai zu strebt» und Übersetzung GvS 2A, 1–3: «Weibliche Herrlichkeit, Gott hat dich mehr als alle Geschöpfe herrlich gemacht.»

<sup>275</sup> KROHN 1995, S. 97.

/ *daz ich gar bin ane sin* (GvS 3A, 1–6).<sup>276</sup> Das Singen wird folglich erst möglich in der Distanzierung, die durch das Sprechen über die Dame suggeriert wird. Im Weiteren versichert das Ich seine Absicht, mit dem Singen und der Werbung trotz Absage der Frau (*wan si sprichet ine wil*, GvS 4A, 3) fortzufahren (*sold ich dar umbe verzagen / nein ich enwil*, GvS 4A, 4–5).<sup>277</sup> Dem schliesst sich die in A letzte Strophe mit einem Naturausgang als Spiegelung der ersten Strophe an.<sup>278</sup>

Naturmotive sind mehrfach ebenfalls in den Veldeke zugeschriebenen Strophen anzutreffen. In 2A wurde der Wintereinbruch als Metapher für das Liebesleid verwendet. In 5A war dieselbe Jahreszeit nicht nur negativ konnotiert, sondern als *ein zit / so rehte wunneclichen guot* (HvV 5A, 1–2), falls denn eine Frau die Sehnsucht des Sänger-Ich stillen würde. In der Frauenstrophe 9A sind es schliesslich *bluomen* und *der vogel sanc* (HvV 9A, 3), die vermisst werden und die Minnefreude bedeuten würden. Dies greift das männliche Ich in der nachfolgenden Strophe auf, doch bei ihm löst der Vogelgesang und das Erwachen der Natur eine Erinnerung an die schöne Geliebte aus, die fortan seine Gedanken beherrscht, ihn aber nicht klagen lässt (vgl. HvV 10A).

Freilich finden sich hinsichtlich anderer textpoetischer Aspekte deutliche Unterschiede zwischen den Minneentwürfen, die in den Gottfried- und Veldeke-Strophen entworfen werden. Spricht bei Gottfried ausschliesslich ein männliches Ich, so ist es – dies wurde in den vorangehenden Kapiteln gezeigt – bei Veldeke wiederholt die Frau, der das Wort in den Mund gelegt wird (eindeutig Strophe 6A, 7A, 9A, 13A–17A; möglicherweise auch 2A, 4A, 12A). Einen zweiten Unterschied stellt die Thematisierung des (vorläufigen)<sup>279</sup> Verstummens des Mannes im Gottfried-Corpus in A dar. Solche Schwierigkeiten scheint das Sänger-Ich in den Veldeke-Strophen nicht zu kennen. Überhaupt ist in den Strophen des Veldeke-Corpus in A die Frage, wie richtig von und zur Geliebten gesprochen werden kann, nicht explizit thematisiert. In den Veldeke-Strophen erfolgt vielmehr eine wiederholte Auseinandersetzung mit dem *senen* und der *maze* sowie – und das ist ein wichtiger diskursiver Unterschied zum gottfriedschen Minnebild im *Tristan* – der Frage nach der Vereinbarkeit von *liebe* und *leit*, die bei Veldeke gerade nicht als einander bedingend dargestellt werden.

Hinsichtlich der Minnesang-Corpora in A finden sich beim Vergleich der Gottfried und Veldeke zugeschriebenen Strophen also durchaus Anknüpfungspunkte, aber – wenig überr-

<sup>276</sup> Übersetzung GvS 3A, 1–6: «Ich unverständiger Mann, wo habe ich die Worte, wo habe ich die Kunst, dass ich, wann immer ich bei der Schönen bin, nicht reden kann! Ihre Minne lässt mich verstummen, sodass ich gänzlich ohne Verstand bin.»

<sup>277</sup> Übersetzung GvS 4A, 3: «...als sie spricht: <Ich will nicht>» und Übersetzung GvS 4A, 4–5: «Sollte ich deshalb verzagen? Nein, ich will das nicht tun.»

<sup>278</sup> Vgl. KROHN 1995, S. 99.

<sup>279</sup> Dass dieses Verstummen nur temporär ist, zeigt sich an dem Lied selbst.

schend – keine gänzliche Deckungsgleichheit. Ähnliches ist für die Strophen festzustellen, die in A dem Markgrafen von Hohenburg<sup>280</sup> zugeschrieben werden und die zwischen den beiden Veldeke-Corpora eingeschoben sind. Das Corpus umfasst 11 Strophen. Die beiden ersten Strophen thematisieren mit der Rede eines männlichen Ich, das sich an die Minnedame richtet (vgl. *tuo mir swie du wellest frowe der gewalt ist din*, MarkH 1A, 7)<sup>281</sup>, die Gegensätzlichkeit von *liebe* und *leit*, die auch bei Veldeke verhandelt wird. Allerdings sind diese Elemente für das Sänger-Ich des Hohenburgers nicht so unvereinbar wie bei Veldeke, sondern gehören zusammen: *dur liebe trage ich disen pin* (MarkH 1A, 5).<sup>282</sup> Diese *liebe* begründet das Sänger-Ich in der zweiten Strophe: *Ich han in minem herzen vroide vil / daz kumet von einer frowen wol getan* (MarkH 2A, 1–2).<sup>283</sup> Damit löst sich die anfängliche Widersprüchlichkeit des Ausdrucks *suozer kumber* (MarkH 1A, 1) auf, der in den beiden ersten Strophen unter dem Namen des Hohenburgers aufgegriffen und ausgestaltet ist<sup>284</sup> (und der an den *Tristan*-Prolog Gottfrieds erinnert). Da also die paradoxe Gleichzeitigkeit und die Verschränkung von *liebe* und *leit* bei dem Hohenburger geradezu programmatisch sind, können diese Strophen als Gegenentwurf zum Veldeke-Corpus bezeichnet werden.

In den drei nächsten, in anderem Ton verfassten Strophen 3A, 4A und 5A unter dem Namen des Hohenburgers dominiert schliesslich der Diskurs der Imagination bezogen auf die Minnedame (vgl. das *ste[n]* vor den *ougen*, MarkH 4A, 7), deren Qualität sich als Übereinstimmung von «Innen» und «Aussen» erweist. So spricht das Sänger-Ich: *hie han ich die schone in der guote gesehen / daz man ir des besten von warheit muoz iehen / ich prise vil selten die schone ane guote / di hat si beide so mir si got behuote* (MarkH 5A, 5–8).<sup>285</sup> Es ist also nicht blosses Imaginieren der *frowe*; das Lob gründet auf dem tatsächlichen Erblicken der

<sup>280</sup> Das Corpus weist einige Zuschreibungsdivergenzen auf (vgl. MERTENS: Art. «Markgraf von Hohenburg». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 [1983], Sp. 91f.). Unter anderem steht Strophe 1A in B und C unter dem Namen Ottos von Botenlauben. Überhaupt ist die Beurteilung des Hohenburger-Ceuvres nicht ohne Klippen, da unter dem Namen *Der Marcgrave von Rotenbur<c>* in A auf Bl. 36r weitere Strophen zu finden sind, die in KLD<sup>2</sup> Bd. I dem Markgrafen von Hohenburg zugewiesen werden, vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. I, S. 178f., sowie Näheres zu den Strophen des *Marcgrave von Rotenbur<c>* in Kapitel III 4.1.3. Für die Überlieferung des Hohenburg-Corpus (unter der Prämisse, dass es sich um eine Person handelt) sind also je verschiedene Quellen anzunehmen, auf deren Grundlage die Handschriftencorpora entstanden.

<sup>281</sup> Übersetzung von MarkH 1A, 7: «Handle an mir, wie du willst, edle Dame. Die Macht ist dein.»

<sup>282</sup> Übersetzung MarkH 1A, 5: «Durch Liebe ertrage ich dieses Leid.»

<sup>283</sup> Übersetzung MarkH 2A, 1–2: «Ich habe grosse Freude in meinem Herzen, das kommt von einer schönen Dame.»

<sup>284</sup> Vgl. aber gegen eine Zusammenstellung der Strophen MarkH 1A und 2A zu einem Lied KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 365f.; die Strophe MarkH 2A lasse sich aus metrischen Gründen nicht zu 1A stellen. Dazu kommt, dass MarkH 1A wie erwähnt in B und C unter dem Namen Ottos von Botenlauben im Verbund mit zwei weiteren Strophen überliefert ist (vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. I, S. 308). Der Ton von MarkH 1A und 2A ist aber nicht grundsätzlich different und dürfte darum nicht zwingend als die Strophenkohärenz störend wahrgenommen worden sein. Davon zeugt auch das Fehlen eines Paragraphenzeichens, das MarkH 1A und 2A teilen würde. Erst bei MarkH 3A kündigt ein Paragraphenzeichen einen neuen Ton an.

<sup>285</sup> Übersetzung MarkH 5A, 5–8: «Hier habe ich die Schöne, die auch Güte besitzt, gesehen, sodass man von ihr wahrhaftig nur das Beste sagen kann. Ich preise kaum einmal die Schönheit ohne Güte. Diese beide aber hat sie – Gott möge sie mir so bewahren.»

Geliebten in der Vergangenheit. Diese beiden Aspekte des Sehens – tatsächliches Vor-Augen-Stehen und erinnertes *wan*-Bild – sind punktuell auch bei Heinrich von Veldeke Thema (vgl. HvV 3A und 10A).

Ebenso ist mit dem Natureingang im dritten dem Hohenburger zugeschriebenen Lied (6A–9A)<sup>286</sup> ein textpoetischer Anknüpfungspunkt zum Veldeke-Corpus zu finden, der überdies bei Gottfried anzutreffen ist: *Sit alse ungeloubet / stet der walt wa nement die vogle tach / da si sint betoubet / da nam ich ouch e den ungemach* (MarkH 6A, 1–4).<sup>287</sup> In den anschliessenden Strophen 7A und 8A liegt der Fokus auf dem Minneparadoxon <Freude – Leid>. Das Fazit des Sängers-Ich lautet: *ich muoz umbe si mit truwen werben / diu mich doch in ungenaden hat* (MarkH 9A, 4–5).<sup>288</sup> Dies führt zum in MarkH 1A und 2A entfalteten Minneentwurf zurück, denn das Minneleid – das im fortwährenden Dienst überwiegt, da die Minnedame keinen Lohn gewährt – ist in den letzten beiden Strophen 10A und 11A der zentrale Diskurs: *sol mir niht gelingen von ir so get mir / in min herze der smerze daz ich muoz iamer sin* (MarkH 11A, 3–4).<sup>289</sup> Bei Heinrich von Veldeke ist das *truren* (5A, 7) zwar auch angesprochen, nimmt jedoch keinen so grossen Raum wie bei dem Hohenburger ein, wo die Klage (inkl. der Positivierung des Leids) den dominierenden Sprechakt darstellt.

Eine andere Sichtweise auf Minne wird eröffnet in den Hawart zugeschriebenen Strophen, die an den zweiten Veldeke-Corpusenteil anschliessen. Das Corpus besteht, wie sich mit metrischen Übereinstimmungen und demensprechender Paragraphenkennzeichnung begründen lässt, aus vier Strophenkomplexen. Das erste Lied (Haw 1A–3A) beginnt mit einem Christus- und Marienlob (vgl. *Ich wil dir herre Jesus der vil reinen megede kinde / ze lobe singen und sprechen swaz ich guotes kan*, Haw 1A, 1–2), bevor sich der Sänger gegen die *verkerten cristen* (Haw 1A, 10) und deren *ungelouben* (Haw 1A, 13) wendet und schliesslich an Christus gerichtet die Situation im Heiligen Land beklagt (vgl. *Wie lange suln die heiden uns mit dinem lande pfenden / crist herre [...] / die not solt du mit dinen heren gotheite wenden*, Haw 2A, 1–2/4).<sup>290</sup> In der dritten Strophe wird ausserdem die weltliche Ungerechtigkeit angeprangert (vgl. *der tievel hat gesat den sinen samen in diu lant / daz si verworren sint / wir sin och*

---

<sup>286</sup> Auch diese Strophen erscheinen in der Parallelüberlieferung unter einem anderen Autornamen. Sie werden wie auch 10A und 11A in C Waltram von Gresten zugeschrieben (vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. I, S. 582f., KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 626f.).

<sup>287</sup> Übersetzung MarkH 6A, 1–4: «Da der Wald nun entlaubt ist, wo nehmen da die Vögel Zuflucht? Seither sind sie schutzlos, ebenso erlebte auch ich seither Leid.»

<sup>288</sup> Übersetzung MarkH 9A, 5–6: «Ich muss in aufrechter Weise um die werben, bei der ich doch in Ungnade gefallen bin.»

<sup>289</sup> Übersetzung MarkH 11A, 3–4: «Kann ich von ihr keinen Lohn erringen, geht mir der Schmerz ins Herz, sodass ich tief betrübt bin.»

<sup>290</sup> Übersetzung Haw 1A, 1–2: «Ich will dir, Herr Jesus, du Kind der reinsten Magd, zum Lob singen und sprechen, so gut ich es vermag» und Übersetzung Haw 2A, 1–2/4: «Wie lange sollen uns die Heiden in deinem Land noch bedrängen [...], diese Not sollst du in deiner erhabenen Göttlichkeit abwenden.»

mit *gerihte niht berihtet alzesere*, Haw 3A, 2–4)<sup>291</sup>, was in der Forschung als Anspielung auf das Interregnum aufgefasst wurde.<sup>292</sup> Anhand dieses kurzen Abrisses ist zu erkennen, dass die auf eine Frau ausgerichtete Minne – mit Ausnahme Marias – in diesen Strophen keine Rolle spielt und das «klassische» Minnedienstschemata somit in den Hintergrund tritt. Dasselbe lässt sich über das fünfstrophige zweite Lied (4A–8A) sagen, das ein Aufruf zum Kreuzzug ist.<sup>293</sup> Dabei dominiert der Sprechakt des Gebets, der sich in der Anrufung Gottes (vgl. *got din himelrich gewalt*, Haw 6A, 2 und *got vater unser*, Haw 8A, 8) und Marias (vgl. *reiniu muoter und maget*, Haw 7A, 2) um deren Hilfe zeigt. Auch in diesen Strophen ist es also die Gottesminne, die zum Ausdruck gebracht wird.

Im dritten Lied (9A–14A) wird schliesslich die Frauenminne in einem Dialog in «eigenartiger Form»<sup>294</sup> verhandelt. In diesem Dialog finden sich diverse Anspielungen auf Walther von der Vogelweide, wie in der Forschung mehrfach festgehalten wurde.<sup>295</sup> Um nur ein Beispiel zu nennen: Wie Walther fragt Hawart *Sage mir waz ist minne* (Haw 11A, 1). Bei Hawart spricht allerdings ein weibliches Ich diese Worte im direkten Dialog zu einem wiederum postwendend antwortenden männlichen Ich (vgl. *Waz minne si vil liebiu frowe min daz sage ich dir*, Haw 12A, 1).<sup>296</sup> Indes misstraut die Frau der Werbung des Mannes trotz dessen Versicherung, dass Minne *liep ane allen valschen wan* (Haw 12A, 3) sei und *ein man minne ein wip vor allen wiben gar* (Haw 12A, 5).<sup>297</sup> Ihre Antwort *Ich enminne niht doch merke ich eines daz verdorben ist / von der manne unstete manic wip* (Haw 13A, 1–2)<sup>298</sup> unterstellt dem Dialogpartner ebenjene *unstete*. Ob das männliche Ich schliesslich Gehör findet, indem es seine *stete* (Haw 14A, 1) versichert, bleibt im Liedkontext offen. Auf die Verse *uf genade diene ich doch / du gelones mir nahtes oder tages noch* (Haw 14A, 7–8)<sup>299</sup> antwortet die Frau nicht mehr; das Lied endet an dieser Stelle. Für Fragen nach der Bezüglichkeit von Hawart und Heinrich von Veldeke bietet dieses dritte Lied aber dahingehend eine Anschlussstelle, als dass sich in beiden Fällen ein weibliches Ich in kritischen Ton über die Lauterkeit des Mannes äussert.

<sup>291</sup> Übersetzung Haw 3A, 2–4: «Der Teufel hat seinen Samen in das Land gesetzt, sodass Verworfenheit herrscht. Auch um die Gerechtigkeit steht es schlecht.»

<sup>292</sup> Vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 175, sowie MÜLLER, U.: Art. «Hawart». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 560.

<sup>293</sup> Vgl. MÜLLER, U.: Art. «Hawart». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 560.

<sup>294</sup> KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 176.

<sup>295</sup> Vgl. beispielsweise KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 176f., und HUBER: Art. Hawart. In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 5 (2000), S. 99.

<sup>296</sup> Übersetzung Haw 12A, 1: «Was Minne sei, meine liebste Dame, das sage ich dir.»

<sup>297</sup> Übersetzung Haw 12A, 3: «Freude ohne falsche Absicht», Haw 12A, 5: «Ein Mann liebt eine Frau mehr als alle anderen Frauen.»

<sup>298</sup> Übersetzung Haw 13, 1–2: «Ich liebe nicht, doch merke ich dies, nämlich dass durch die Unbeständigkeit der Männer so manche Frau zu Schaden kam.»

<sup>299</sup> Übersetzung Haw 14A, 7–8: «Ich diene dennoch um der Gunst willen, du [die Minnedame, A. M.] sollst mich in der Nacht oder am Tag belohnen.»

Wiederum einen anderen Fokus setzt das letzte Lied unter dem Namen Hawarts (15A–17A), das als «Anti-Tagelied» bezeichnet werden kann, «wo ein Liebender in Umkehrung von Handlung und Motivik eines Tageliedes seine einsame Nacht beklagt»<sup>300</sup>. Das Œuvre Hawarts, das in A und C sowohl in Strophenreihung und -umfang übereinstimmt, ist also ein zweiteiliges: Es stehen die beiden religiösen Lieder neben zwei Minneliedern, wobei diese letzteren einige Besonderheiten gegenüber der «klassischen» Minnekanzone aufweisen. Sie tragen somit, wie auch die Strophen unter dem Namen Heinrichs von Veldeke, eine Facette zum vielschichtigen Bild der Gattung «Minnesang» in A bei.

### **3.2 Parallelüberlieferung der A-Lieder in B und C unter den Namen Heinrichs von Veldeke und Dietmars von Aist**

Fragen der Zuschreibungsdivergenz stellen sich für einige, aber nicht für alle Veldeke-Strophen in A. Der Schwerpunkt soll im Folgenden jedoch nicht auf diesen Herausforderungen liegen. Auch die Frage nach der Autorschaft der Texte soll nicht beantwortet werden. Stattdessen gilt es, im Rückgriff auf die oben ausgeführten Erkenntnisse zu Veldeke in A die handschriftenbasierte historische Kontur zu schärfen, indem verschiedene Varianzebenen in den Blick kommen.

#### **3.2.1 Vershobene Akzentuierungen und Minimaldifferenz**

Der Vergleich der ersten beiden Veldeke-Strophen in A mit der Parallelüberlieferungen weist einige Unterschiede auf. Zum einen ist die als programmatisch identifizierte Tristan-Strophe in B und C jeweils nicht an den Anfang des Corpus gestellt. Zum anderen ist festzuhalten, dass eine explizite Bezugnahme zu Gottfried weder in B noch in C gegeben ist: In B existiert kein Corpus unter dem Namen Gottfrieds, in C folgen das Gottfried- und das Veldeke-Corpus nicht aufeinander. Diese Beobachtungen sind im Folgenden anhand eines Vergleichs der stropheninternen Varianz zu präzisieren.

---

<sup>300</sup> Vgl. MÜLLER, U.: Art. «Hawart ». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 560. Vgl. auch MÜLLER, U. 1971, S. 465f., der darauf verweist, dass der Tageliedbezug bei Hawart nicht im gleichen Masse deutlich sei wie bei anderen Anti-Tageliedern.

1A  
 Tristant muoste sunder danc  
 stete sin der kuneginne  
 wand in poisun da zuo twanc  
 mere danne diu craft der minne  
 des sol mir dir guote danc  
 wizzen **daz ich niene gedranc**  
**alsulhen pin** und ich si minne  
 baz danne er und mac daz sin  
 wolgetane  
 valsches ane  
 la mich wesen din  
 und du min

10B  
 Tristran muose sunder sinen dank  
 staete sin der künegin  
 wan in das poysin darzuo twang  
 mere danne diu craft der minne  
 des sol mir diu guote sagen dank  
 wissen **das ich sölhen trank**  
**nie genam** und ich si **doch** minne  
 bas danne er unde mag das sin  
 wolgetane  
 valsches ane  
 la mich wesen din  
 und wis du min

10C  
 Tristan muose sunder sinen dank  
 stete sin der küniginne  
 wan in der poysun darzuo twanc  
 mere dan diu kraft der minne  
 des sol mir diu guote danc  
 wissen **das ich solken tranc**  
**nie genam** und ich si **doch** minne  
 bas danne er und mac das sin  
 wolgetane  
 valsches ane  
 la mich wesen din  
 und bis du min

2A  
 Sit diu sunne ir lihten schin  
 gen der kalten hat geneiget  
 und diu cleine voglliu  
 ir sanges sint gesweiget  
 truric ist daz herze min  
**wan** ez wil nu winter sin  
 der uns sine craft erzeiget  
 an den bluomen **den** man siht  
**varwe lihter**  
**erbleichet gar owe**  
 da von mir geschicht  
 leit und **liebes** niht

11B  
 Sit diu sunne ir liehten schin  
 gegen der kelte hat genaiget  
 und diu clainen vogellin  
 ir sanges sint gesweiget  
 trurig ist das herze min  
**ich waene** es wil winter sin  
 der uns sine craft erzaiget  
 an den bluomen **die** man siht  
**in liehter varwe**  
**irblikem garwe**  
 davon mir beschiht  
 lait und **anders** niht

11C  
 Sit diu sunne ir liehten schin  
 gegen der kelte hat geneiget  
 und diu cleinen vogellin  
 ir sanges sint gesweiget  
 truric ist das herze min  
**ich wenne** es wil winter sin  
 der uns sine craft erzeiget  
 an dien bluomen **die** man siht  
**in liehter varwe**  
**erblichen garwe**  
 da von mir beschiht  
 leit und **anders** niht

Die ersten beiden Strophen in A verhandeln die Problematik einer Verflechtung von *liebe* und *leit* zunächst aus der Perspektive eines Sänger-Ich, das seine Liebe und Treue gegenüber der verehrten Dame als grösser und standhafter als die Minne Tristans zu Isolde herausstellt und diese Art der Minne, ausgelöst durch einen Trank, als minderwertig einstuft. In 2A ist die Rolle des Ich nicht mehr eindeutig als männlich oder weiblich markiert. Fest steht aber, dass die Strophe in ihrem Sprechgestus demjenigen der ersten Strophe geradezu widerspricht, denn es handelt sich um eine Klage über die ausbleibende *liebe*. Ausserdem ist in dieser Strophe die Zeitlichkeit, genauer gesagt die Vergänglichkeit der Minne, betont. Verschiedene Naturmetaphern drücken dies aus. Als Beispiel seien die verblühenden Blumen genannt.

Die Aussagen der B- und C-Fassung, die aufgrund von weitgehender Übereinstimmung gemeinsam der A-Fassung gegenübergestellt werden,<sup>301</sup> sind nicht gänzlich different; es werden keine neuen textpoetischen Mittel oder Sprechakte verwendet und keine weiteren Diskurse angespielt. Im Vergleich mit der A-Fassung sind jedoch Wortvarianten zu bemerken, durch die einige Aspekte anders akzentuiert werden. Beispielsweise kommen unterschiedliche Grade expliziten oder impliziten Sprechens zum Zuge: In 1A setzt das Sänger-Ich den Trank mit Minneleid gleich, indem es beschreibt, dass es *niene gedranc* / *alsulhen pin* (1A, 6–7). Zweifelsohne ist der Trank auch in B und C negativ behaftet, doch das Ich «ersetzt» den Trank

<sup>301</sup> Ich beziehe mich mit der Schreibung auf den Text in B und gehe auf graphische, vielleicht dialektal begründbare Unterschiede nicht ein.

nicht durch den *pin*, sondern sagt einzig, dass die Geliebte wissen solle, dass es *sölhen trank nie genam* und die Frau *doch minne* (10B/C, 6–7). Mit der Betonung *doch*, die in A fehlt, wird die Nicht-Notwendigkeit des Tranks in B und C stärker betont.

Auch in der zweiten Strophe finden sich Wort- und syntaktische Varianten. In 2A tritt das Ich gegenüber der ersten Strophe in den Hintergrund und ist nur im Ausdruck *herze min* (2A, 5), im Pronomen *mir* (2A, 11) und im nicht näher definierten *uns* (2A, 7) sichtbar. In B und C erhält das Ich minimal grösseren Raum, indem es die Ankündigung des Winters explizit aus seiner eigenen Warte tätigt: *ich waene es wil winter sin* (11B/C, 6). Verschoben wird schliesslich auch die Dichotomie zwischen *leit* und *liebe* (2A, 12), die einander in A als Antonyme gegenübergestellt werden. Der Schmerz ist zwar auch in B und C der Ausgangspunkt der Affekte, eine Aufhebung durch *liebe* wird aber nicht postuliert. Statt *liebe* steht in B und C der Begriff *anders* (11B/C, 12), der in semantischer Hinsicht mit noch mehr Bedeutungen gefüllt werden kann, als es bei dem ebenfalls vieldeutigen Begriff *liebe* der Fall ist.<sup>302</sup> Mit dem Wegfall von *liebe* in B und C ist ausserdem die Anknüpfung an die Tristan-Minne weniger deutlich als in A, wo das vorgelagerte Gottfried-Corpus zu einer solchen Fokussierung zusätzlich beiträgt.

Wie bereits in Kap. II 3.1.1 erwähnt, ist die Überlieferung in A zudem unter der Prämisse einer formalen Korrektheit fehlerhaft. Dies betrifft die Verse 8 bis 10 in der zweiten Strophe, die in A *an den bluomen **den** man siht / varwe lihter / erbleichet gar owe* (2A, 8–10) lauten, wobei sich das zweite *den* in V. 8 auf den Winter in V. 6 bezieht und in V. 9 ein neuer Satz beginnt. In B und C heisst es hingegen: *an den bluomen **die** man siht / in liehter varwe / irblikken garwe* (11B/C, 8–10). Wohl gemerkt sind auch diese Verse nicht ohne Übersetzungs- und Verstehensschwierigkeiten: Zwar bezieht sich das Pronomen *die* eindeutig auf *bluomen*, das Verb *irblikken* in B ist aber erst im Rückgriff auf C (*erblichen* 11C, 10) als «verbleichen, verblühen» zu deuten.<sup>303</sup> Die Verse erweisen sich somit auch in der Parallelüberlieferung nicht als problemlos. Deutbar ist der Text trotz gewisser semantischer Lücken und Unsicherheiten in allen Fassungen. Wird Überlieferungsvarianz nach Graden der Signifikanz geordnet, so sind die hier vorliegenden Verschiebungen, die durch die andere syntaktische Struktur entstehen, lediglich als andere Akzentuierungen bei der Auseinandersetzung mit dem Thema «Minne» einzuordnen. Es steht deshalb zur Debatte, ob in solchen Fällen tatsächlich von verschiedenen « Fassungen » gesprochen werden kann.

Diese Frage stellt sich in noch stärkerem Masse für die Strophen 3A und 4A resp. 49C und 50C, denn dort beläuft sich die liedinterne Varianz auf Unterschiede auf der Wortebene:

<sup>302</sup> Dies ist am Bedeutungsspektrum von *liebe* abzulesen: «das Wohlgefallen, die Freundlichkeit, die Freude, die Liebe, die Gunst» (vgl. LEXER, s.v. *liebe*).

<sup>303</sup> Zu diesen Versen vgl. KLEIN 1971, S. 94–96.



3A

*Swenne ich bi der vil **hoh**gemuoten bin  
so muoz ich wol von schulden vroide han  
si hat betwungen allen minen sin  
ich bin ir dienstes iemer undertan  
so wol mich des daz ich si ie gesach  
sit si wendet sorge und ungemach  
ir vil minneklicher lip  
der liebet vur elliu wip*

49C

*Swenne ich bi der vil **wol**gemuoten bin  
so muos ich wol von schulden fröide han  
si hat betwungen allen minen sin  
ich bin ir dienstes iemer undertan  
so wol mich des das ich si ie gesach  
sit si wendet sorge und ungemach  
ir vil minneklicher lib  
liebet **mir** für elliu wib*

4A

*Swer mir an alle schulde si gehaz  
dem muoze wol von schulden leit geschehen  
ist er mir vient so sage umbe waz  
obe man ime der volge **nach** geiehen  
der bæsen haz ich iemer gerne dienen wil  
swa ich die weiz da ist **min** gar ze vil  
swer mir si mit truwen bi  
der si vor alleme leide vri*

50C

*Swer mir an alle schulde si gehas  
dem müesse wol von schulden leit geschehen  
ist er mir vient so sage umbe was  
ob man im der volge mag geiehen  
der bæsen has ich iemmer gerne dienen wil  
swa ich die weis da ist **mir** gar ze vil  
swer si mir mit triuwen bi  
der si vor allem leide vri*

Die letzten Verse der ersten Strophe lauten in A *ir vil minneklicher lip / der liebet vur elliu wip* (3A, 7–8), in C *ir vil minneklicher lib / liebet mir für elliu wib* (49C, 7–8). In C ist gegenüber A explizit gesagt, wem der *lib* der Frau gefällt, nämlich dem Sänger-Ich. Freilich schwingt dies auch in A mit, da in den restlichen Versen der Strophe das Sänger-Ich aus seiner Perspektive über die Frau und das Minnegeschehen spricht. Damit liegt eine weitere Minimalvarianz vor, die nahelegt, dass zumindest für diese beiden Strophen in A und C dieselbe oder eine ähnliche Quelle genutzt wurde.<sup>304</sup> Weit deutlicher fallen die Unterschiede der Überlieferung jedoch in einigen anderen parallel überlieferten Strophen ins Auge, wie ich im folgenden Kapitel zeige.

### 3.2.2 Strophenkombinatorik, Perspektivenreduzierung

Augenfällig ist im Vergleich der Strophen 5A–7A mit der Parallelüberlieferung zweierlei: erstens die Zuschreibungsdivergenz und zweitens der Strophenumfang. Ersterer Aspekt ist jedoch wie bereits erwähnt zurückzustellen. Vielmehr interessiert zunächst, wie die grössere Textmenge in A mit der <Zusatz>-Strophe 7A in textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Hinsicht zu deuten ist.

<sup>304</sup> Indes ist die strophensexterne Varianz, das heisst die Stellung der Strophen im Corpus augenfällig: In C befinden sich die beiden Strophen im hinteren Teil des Corpus und in MFMT<sup>38</sup> Bd. I unter <Pseudo-Veldeke> verzeichnet (vgl. Kap. II 3.2.5). Dieser Abschnitt der Edition enthält ansonsten Strophen, die in C unter Veldeke, anderenorts unter anderen Autornamen stehen. Für 3A und 4A resp. 49C und 50C spricht die handschriftliche Zuschreibung jedoch nicht gegen eine Aufnahme der beiden Strophen in das Corpus Veldekes.

5A

*Der winter were mir ein zit  
so rehte wunneclichen guot  
**wurde** ich so selic **daz ein wip**  
getroste **minen seneden muot**  
so wol mich danne langer naht  
gelege ich als ich willen han  
si hat mich in ein truren braht  
des ich mich niht gemazen kan*

15B (Dietmar von Aist)

*Der winter waere mir ain zit  
so rehte wunecliche guot  
**waer** ich so saelig **das ain wip**  
getræste **minen senden lip**  
so wol mich danne langer naht  
gelege ich als ich willen han  
si hat mich in ain truren braht  
des ich mich niht gemassen kan*

17C (Dietmar von Aist)

*Der winter were mir ein zit  
so rehte wunnekliche guot  
**wer** ich so selig **daz ir strit**  
getroste **minen senden muot**  
o wol mich danne langer naht  
gelege ich als ich willen han  
si hat mich in ein truren braht  
des ich mich niht gemassen kan*

6A

*Wie tuot der besten einer so  
daz er min senen mac vertragen  
ez were wol und wurd ich vro  
**sich enkunde nieman baz gehaben**  
we daz mir leit von dem geschiht  
der an min herze ist nahe komen  
waz hilfet zorn swenne er mich siht  
den hat er schiere mir benomen*

16B (Dietmar von Aist)

*Wie tuot der besten ainer so  
das er min senen mag vertragen  
es waer wol und wurde ich vro  
**sich kunde nieman bas gehaben**  
ob mir nu lait von ime geschiht  
der mir ist nahe an min herze komen  
was hilfet zorn als er mich siht  
den hat er schiere mir benomen*

18C (Dietmar von Aist)

*Wie tuot der besten einer so  
daz er min senen mag vertragen  
es were wol und ich wurde fro  
**ich kunde wol sin ane klagen**  
ob mir nu leit von im geschiht  
der mir ist nahe an min herze komen  
waz hilfet zorn als er mich siht  
den hat er schiere mir benomen*

7A

*Swer meret die gewizen min  
dem wil ich dienen obe ich kan  
und wil doch mannen vremede sin  
wand ich ein senede herze han  
ez were mir ein groziu not  
wurde er mir ane maze lieb  
so tete sanfter mir der tot  
liez er mich des geniezen niht*

In der dreistrophigen Fassung in A<sup>305</sup> kommt zunächst ein klagendes, aber zugleich Möglichkeiten der Klage-Erlösung andeutendes Sänger-Ich zu Wort. In den beiden weiteren Strophen spricht ein weibliches Ich, jedoch nicht zum, sondern über das Sänger-Ich aus der ersten Strophe. Dabei beklagt die Frau ihrerseits das erfahrene Minneleid und erwähnt die gefährliche Masslosigkeit von Minne. Soweit die ersten beiden Strophen, die wiederum Wortvarianten enthalten, die – wie schon 1A und 2A resp. deren Parallelüberlieferung – Umbetonungen zur Folge haben. Heisst es beispielsweise in 5A **wurde** ich so selic (5A, 3) und wird damit das hypothetische Minneglück als Resultat eines Prozesses dargestellt, so lautet der Vers in B und C **waer** ich so saelig (DvA 15B/17C, 3), was die Aussage des Sänger-Ich zwar auch als Wunschdenken ausweist, aber den noch ausstehenden Endpunkt der Affektlage betont. Bleibt die Untersuchung von Wortvarianz auf dieses Beispiel beschränkt, so scheinen die Fassungen B und C gemeinsam der Fassung in A gegenüberzustehen.<sup>306</sup> Doch auch die B- und C-Fassung heben sich voneinander ab resp. stimmen mit A überein, wie die nächste Wortvarianz

<sup>305</sup> Auch HEINEN (Mutabilität, S. 3–4) druckt diese Strophen sowie die in B und C ebenfalls Dietmar zugeschriebenen Strophen 8A–10A resp. deren Parallelüberlieferungen in seiner Edition ab und benennt einige metrische Anomalien, auf die ich jedoch nicht näher eingehe.

<sup>306</sup> Werden die Fassungen B und C gemeinsam zitiert, beziehen sich die Primärzitate auf Fassung B.

zeigt. In A und B ist der Trost von einem *wip* (5A/DvA 15B, 3) abhängig, in C heisst es hingegen: *wer ich so selig daz **ir strit** / getroste minen senden muot* (DvA 17C, 3–4). Eine explizite Nennung der Frau fehlt somit in C, stattdessen wird ihre Handlung mit dem Lexem *strit* näher definiert und zugleich ein weiteres Bildfeld (das des Kampfes) aufgerufen. Jedoch stehen sich die A- und die B-Fassung wegen der Übereinstimmung bei *wip* nicht näher, weil das Trostobjekt in A wiederum mit dem *muot* wie in C (5A/ DvA 17C, 4) angegeben ist, in B an dieser Stelle aber der *lip* (DvA 15B, 4) steht. Doch einige Verse später stimmen die A- und die B-Fassung wieder überein – das Ziel der Minnefreude drückt die Frau in A und B so aus: *ez were wol und wurd ich vro / **sich enkunde nieman baz gehaben*** (6A/DvA 16B, 3–4). Dagegen spricht die Frau in C *es were wol und ich wurde fro / **ich kunde wol sin ane klagen*** (DvA 18C, 3–4). Zwar handelt es sich auch in A und B um einen klagenden Sprechakt, jedoch benennt die Frau ihre Rede nicht wie in C explizit als solchen.

Zweierlei wird an diesen Beispielen deutlich. Zum einen sind es die minimalen Verschiebungen aufgrund von Wortvarianz. Zum anderen ist festzustellen, dass die Zusammenstellung des Veldeke- und des Dietmar-Corpus entweder (zumindest teilweise) eine gemeinsame Vorstufe (\*AB, \*AC, \*BC) angenommen werden kann, bei gleicher Vorstufe mit Bearbeitungstendenzen zu rechnen ist oder aber strophenweise je verschiedene Quellen benutzt wurden. Letzteres ist insbesondere im vorliegenden Fall denkbar, denn A bietet gegenüber der zweistrophigen B- und C-Fassung eine dreistrophige Fassung. Darüber hinaus spricht die Zuschreibungsdivergenz für eine Quelle \*BC und gegen \*AB oder \*AC; in B und C sind die beiden ersten Strophen unter dem Namen Dietmars von Aist überliefert. Wie erwähnt geht es mir aber nicht um eine Zuordnung zu dem einen oder anderen Autor. Massgeblicher ist für die vorliegende Untersuchung dagegen, die Beobachtung der unterschiedlichen Autorzuschreibung fruchtbar zu machen, indem den verschiedenen Strophenbeständen Rechnung getragen wird.

In Kap. II 3.1.3 wurde erläutert, dass die dreistrophige Fassung in A unterschiedliche Strophenkombinationen zulässt: Erstens 5A und 6A als Mann-Frau-Wechsel, wobei die Frau die Bitte um Trost erhört; zweitens 5A und 7A ebenfalls als Mann-Frau-Wechsel, aber dieses Mal mit einer Absage oder zumindest eingeschränkter Bereitschaft der Frau, die Minnebeziehung einzugehen; und drittens als Mann-Frau-Wechsel, in dem die Frau im Anschluss an dessen Rede den Mann zuerst lobt und ihre eigene Sehnsuchterfüllung vom Mann abhängig macht, in einer weiteren Strophe das Gesagte aber zurücknimmt, indem sie auf die Wichtigkeit der *maze* verweist. Die dritte Option gleicht in ihrem Endresultat der zweiten Option, jedoch wird dabei ein «Umweg» über die «Erhörungsstrophe» 6A gemacht. In B und C gibt es ein solches Kombinationsangebot nicht, da die zweite Frauenstrophe fehlt. Durch die weitere Strophe in

A kommt es aber nicht nur zu einer grösseren Perspektivenvielfalt – die Frau ist nicht nur die sehnsuchtsvoll Liebende –, es wird darüber hinaus mit der wiederholten Erwähnung des Mas-shaltens in 7A dieser Diskurs der Verhaltensregulierung vertieft. Hinzu kommt mit dem Schlussvers *liez er mich des geniezen niht* (7A, 8) der Sprechakt einer impliziten Ermahnung. Die A-Fassung erscheint deswegen vielschichtiger als die B- und C-Fassungen. Dieses Votum soll aber nicht als pauschale Beurteilung ästhetischer Qualitäten Heinrichs von Veldeke und Dietmars von Aist verstanden werden. Vielmehr möchte ich darauf hinweisen, dass mit den Strophen HvV 5A–7A und DvA 15B–16B resp. DvA 17C –18C neben dem in Kap. II 2.2.1 genannten Fall der Hartmann von Aue und Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Strophen ein weiteres Beispiel von möglicher Autorinteraktion vorliegt.<sup>307</sup> Dass eine Autorinteraktion im Falle Veldekes und Dietmars aber nicht <einseitig>, das heisst nur durch einen Autor betrieben worden sein könnte, zeigt ein weiterer Strophenkomplex mit Zuschreibungsdivergenz.

### 3.2.3 Sprechaktvervielfältigung

Die Ausgangslage der Strophen 8A–10A scheint zunächst ähnlich wie für die Strophen 5A–7A und deren Parallelüberlieferung: Der Text in A unter dem Namen Veldekes ist in B und C wiederum Dietmar von Aist zugeschrieben. Für diese Fassungen bieten B und C jedoch einen grösseren Textumfang und eine andere Strophenreihenfolge als die Fassung A. Will man an der These der Autorinteraktion festhalten, so wäre dieser Prozess als beidseitig zu beschreiben, da sowohl Veldeke als auch Dietmar ein Lied des anderen Autors erweiternd (oder aus umgekehrter Perspektive verkürzend) bearbeitet hätten. Ob in den beiden Fällen 5A–7A und 8A–10A und deren Parallelüberlieferung aber tatsächlich eine autorintendierte Varianz vorliegt, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen und ist, wie bereits mehrfach erwähnt, nicht das Ziel dieser Untersuchung. Ebenso wenig geht es in der nachfolgenden Analyse um eine qualitative Bewertung der Dichtkunst der beiden Autoren, sondern um den Vergleich zweier Fassungen (A und zusammenfassend aufgrund fehlender Varianz B/C), die Teil der jeweiligen Konturierung des Autorbildes darstellen.

---

<sup>307</sup> So auch SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 399): «Denkbar wäre [...] durchaus, dass Veldeke zwei Strophen Dietmars aufgegriffen und eine Str. dazugedichtet hat.»

7B (Dietmar von Aist)

Hei nu kumet uns diu zit der clainen vogellinen sang  
es grüonet wol diu linde brait zergangen ist der winter lang  
nu siht man bluomen wol getan an der haide üebent siu ir  
schin  
des wird vil manig herze vro des selben tröstet sich das  
herze min

7C (Dietmar von Aist)

Ahy nu kumt uns diu zit der kleinen vogelline sang  
es grüonet wol diu linde breit zergangen ist der winter lanc  
nu siht man bluomen wol getan an der heide üebent si ir  
schin  
des wirt vil manig herze fro des selben tröstet sich daz min

8A

Ich bin dir lange holt gewesen frowe biderb und guot  
wie wol ich daz bestatten han du hast getiuret mir den muot  
swaz ich din bezzer worden si ze heile muoz er mir ergan  
machestu daz ende guot so hast duz alles wol getan

8B (Dietmar von Aist)

Ich bin dir lange holt gewesen vrowe biderbe unde guot  
vil wol ich das bestat han du hast getiuret minen muot  
swas ich din besser worden si ze haile mues es mir ergan  
machest du das ende guot so hast du es alles wol getan

8C (Dietmar von Aist)

Ich bin dir lange holt gewesen frouwe biderbe und guot  
vil wol ich daz bestat han du hast getiuret mir den muot  
swaz ich din besser worden si ze heile muos es mir ergan  
machest du daz ende guot so hastus alles wol getan

9B (Dietmar von Aist)

Man sol die biderben und die guoten ze allen ziten haben liep  
swer sich gerüemet alze vil der kan der besten masse niht  
ioch sol es niemer hovescher man gemachen allen wiben guot  
er ist sin selbes maister niht swer sin alze vil getuot

9C (Dietmar von Aist)

Man sol die biderben und die guoten zalen ziten haben wert  
swer sich gerüemet alze vil der hat der besten masse niht  
gegert  
io sol es niemer hōfescher man gemachen allen wiben guot  
er ist sin selbes meister nicht swer sin alze vil getuot

9A

Ez dunket mich wol tulent iar daz ich an liebes arme lac  
sunder ane mine schulde fremedet er mich menegen tac  
sit ich bluomen niht ensach noch enhorte der vogel sanc  
sit waz mir min vreide kurze und ouch der iamer alzelanc

11B (Dietmar von Aist)

Es dunkent mich wol tulent iar das ich an liebes arme lag  
sunder alle min schulde vrömdet er mich alle tag  
sit ich bluomen niht ensach noch horte clainer vogellinen sang  
sit was al min vröde kurz und ouch der iamer alzelang

11C (Dietmar von Aist)

Es dunket mich wol tulent iar daz ich an liebes arme lag  
sunder ane mine schulde frömdet er mich manigen tag  
sit ich bluomen niht ensach noch horte kleiner vogel sanc  
sit was al min fröide kurz und ouch der iamer alzelanc

10A

Oben ander lingenen zwige da sanc ein clein vogellin  
vor dem walde do huop sich **daz gemuote** min  
an eine stat daz ez da waz da sach ich **vol der bluomen** stan  
sit stuont aller mine gedanc an einer vrowen wol getan

10B (Dietmar von Aist)

Uf der linden obene da sang ain claines vogellin  
vor dem walde **wart es lute** do huop sich aber **das herze** min  
an aine stat da es e da was ich sach die **rosen bluomen** stan  
die manent mich der gedenke vil die ich hin ze ainer  
vrowen han

10C (Dietmar von Aist)

Uf der linden obene da sanc ein kleines vogellin  
vor dem walde **wart es lut** do huob sich aber **daz herze** min  
an eine stat da es e da was ich sach da **rosebluomen** stan  
die manent mich der gedanke vil die ich hin zeiner  
frouwen han

Übersetzung weitere Strophen in B/C (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 141, 143; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 71, 73; KLEIN Minnesang, S. 103–105, modifiziert)

7B/7C: Juchhe, nun kommt für uns die Zeit, in der die kleinen Vögel singen! Es grünt schon die breite Linde, vergangen ist der lange Winter. Nun sieht man schöne Blumen, auf der Heide wetteifern sie mit ihren leuchtenden Farben. Darüber werden viele Herzen froh, desgleichen tröstet sich mein Herz.

9B/9C: Man soll die Tüchtigen und die Vollkommenen zu allen Zeiten lieben (C: wertschätzen). Wer sich zu sehr rühmt, der versteht sich nicht auf das rechte Mass (C: der hat nicht nach dem besten Mass gestrebt). Doch soll ein höfischer Mann es niemals allen Frauen Recht machen wollen. Der ist seiner selbst nicht Meister, der darin zu viel tut.

Bei der dreistrophigen, kürzeren Fassung in A handelt es sich um eine Kombination von Dialog (8A der Mann zur Frau) und Wechsel (9A die Frau über den Mann, 10A der Mann über die Frau). Dabei zielen beide Beteiligten auf die Erreichung von Minnefreude ab: Der Mann beschreibt dies in der ersten Strophe als teilweise erlebtes, aber noch nicht zu einem *ende guot* (8A, 4) gekommenes Glück. Die Minnedame erzählt rückblickend ebenfalls von einer gegenseitigen, erfüllten Liebesbeziehung, die durch die Abwesenheit des Mannes jedoch nicht mehr intakt ist und darum *iamer* (9A, 4) nach sich zieht. Die darauffolgende Reaktion des Mannes ist keine direkte, denn er hebt in der dritten Strophe die Minne auf eine andere Ebene – die des *gemuotes[s]* (10A, 2) und der *gedanc[en]* (10A, 4). Diese Sphäre scheint auszureichen, um Minnefreude zu erfahren, und so ist der Diskurs der Imagination als wichtiger Hintergrund für die A-Fassung auszumachen.

Auf einer Imaginationsebene bewegt sich das Sänger-Ich in der zweitletzten Strophe der fünfstrophigen Fassung in B und C.<sup>308</sup> Durch Wortvarianz ist es aber nicht das *gemuote* wie in A, sondern das *herze* (DvA 10B/10C, 2), das sich auf die Frau ausrichtet, wodurch eine minimal andere Ausgestaltung des Imaginationsraumes in B und C gegenüber A vorgenommen wird. Auch der Prozess des Imaginierens wird different erzählt: Den *bluomen*, die hier als *rosen bluomen* (DvA 10B/10C, 3) näher definiert sind, ist das Potenzial eingeschrieben, dem Sänger-Ich die Geliebte in Erinnerung rufen zu können: *die manent mich der gedenke vil die ich hin ze ainer vrowen han* (DvA 10B/10C, 4). In A ist die Koppelung von Imagination und Blumen nicht explizit gegeben.

Überhaupt haben Naturmotive in der B/C-Fassung ein grösseres Gewicht. Dies liegt daran, dass in der in A fehlenden Strophe 7B/7C, die das Lied in diesen beiden Fassungen einleitet, typische Naturbilder der Minnefreude genannt werden: das Singen der Vögelchen, das Grünen der Linde, das Blühen der Blumen (vgl. 7B/7C, 1–3).<sup>309</sup> Die vor Leben strotzende Natur ist explizit als Freude auslösend genannt und das Ich, das in dieser Strophe männlich oder weiblich sein kann, stellt eine Analogie zum erfahrenen Trost her (vgl. DvA 7B/7C, 4). Der

<sup>308</sup> Die Fassungen B und C werden hier in eins thematisiert. Die Zitate aus dem Primärtext beruhen wiederum auf der Fassung B.

<sup>309</sup> Vgl. zur detaillierten Analyse dieser sprachlichen Bilder und der in dieser Strophe betonten Zeitlichkeit EDER 2016, S. 111–116.

Fassungsunterschied zwischen A und B/C kommt folglich, dies ist an dieser Stelle bereits festzuhalten, einerseits durch die andere Ausgestaltung textpoetischer Elemente (Naturmetaphern und offene Rollenzuweisung) und andererseits durch die variierende Strophenanordnung zustande. Letztere gilt es nun vertieft zu untersuchen.

Die in A erste Strophe steht in B und C an zweiter Stelle. Es spricht (nun eindeutig) ein Mann mit demselben Wortlaut wie in A in der Hoffnung auf ein *ende guot* (8B/8C, 4) zur Geliebten, die indirekte Reaktion der Frau folgt aber nicht wie in A auf dem Fusse. Stattdessen ist in B und C eine Strophe in didaktischem Sprechgestus eingeschoben. Es steht dabei die Aufforderung im Zentrum, *die biderben und die guoten ze allen ziten [...] lieb* (9B/9C, 1)<sup>310</sup> zu haben. Dies müsse aber im *besten masse* (9B/9C, 2) geschehen. Für einen *hovesche[n] man* (9B/9C, 3) bedeute dies nicht, allen Frauen zu Diensten zu sein (vgl. 9B/9C, 3), denn ein massloses Verhalten (vgl. *alze vil*, 9B/9C, 4) weise einen Mann aus als *sin selbes maister niht* (9B/9C, 4).<sup>311</sup> Während die ersten beiden Strophen 7B/7C und 8B/8C auf die Minnefreude und -hoffnung fokussierten, kommt dieser Strophe eine neue Funktion zu, nämlich die Lehre über das rechte Mass in Sachen Minnedienst. Die Stimme des Lehrenden ist dabei nicht eindeutig als eine Stimme aus den vorangehenden Strophen identifizierbar. Dadurch gilt die Lehre nicht nur für das lieinterne Sprecher- und Liebespaar. Vielmehr wird darüber hinaus ein allgemeingültiger Anspruch erhoben.

Die bereits erwähnte, in B/C vierte Strophe 10B/10C schliesst inhaltlich nicht zwingend an die vorangehende lehrhafte 9B/9C an, sondern verweist mit dem Naturmotiv wieder auf die erste Strophe 7B/7C,<sup>312</sup> wodurch das Augenmerk von der allgemeinen Minnelehre auf die liedspezifische Beziehung des Sprecherpaares zurückgelenkt wird und das Sänger-Ich seine Minne im Rahmen des Imaginationsdiskurses weiterdenkt. Im Unterschied zur A-Fassung ist mit der Auslagerung der Minne auf diese Gedankenebene in B und C aber nicht ein Schlusspunkt gesetzt. Stattdessen ergreift die Minnedame in der letzten Strophe das Wort und bedauert die Abwesenheit des Mannes (vgl. 11B/11C, 2). Diese lässt sich im Falle der B/C-Fassung mit der <Exkurs>-Strophe 9B/9C erklären, in der vor einem masslosen Minnedienst gewarnt wird. Somit endet das Lied in B und C nicht wie in A damit, dass die gedankliche Ausrichtung die Minne zur Dame erhöht und dadurch eine Distanzierung vom *leit* geschieht. Stattdessen wird diese positive Umbesetzung durch die Klage-Strophe 11B/11C zurückgenommen. In A ist das Gegenteil der Fall; das Sänger-Ich nimmt mit seiner Rede der Klage der Frau die

---

<sup>310</sup> Anstelle von *lieb* steht in C *wert* (9C, 1), was als Minimalvarianz einzustufen ist.

<sup>311</sup> Dass diese Thematik in B und C ein paar Strophen später aufgegriffen wird, dort aber aus dem Mund des Mannes gerade als das gegenteilige Handeln (nämlich als Masslosigkeit, vgl. 15B/17C, 8) zu deuten ist, legt die Vermutung nahe, dass eine Frau diese Lehre formuliert.

<sup>312</sup> Vgl. zur kohärenzstiftenden Naturmotivik LEIDINGER (LDM Online), Edition und Kommentar DvA 7C–11C.

Schwere. Im Hinblick auf den Anfang der B-/C-Fassung mit dem positiv besetzten Natureingang erscheint die Kluft zwischen Minnefreude und -leid folglich tiefer als in A.

Als wichtiger Faktor der Überlieferungsvarianz hat sowohl für diesen als auch den vorangehenden Strophenkomplex in A die Zuschreibungsdivergenz und damit der andere Status der Strophen in B und C unter dem Namen Dietmars zu gelten, worauf in Kap. II 3.2.5 noch zu kommen ist. Unabhängig von der Frage der Autorschaft zeigt der Vergleich der Parallelüberlieferungen aber auch, dass ein anderer Strophenumfang in Kombination mit anderer Strophenanordnung inhaltlich hochgradig signifikant sein kann. Diese Erkenntnis prüfe ich im Folgenden am letzten Strophenkomplex des Veldeke-Corpus in A und dessen Parallelüberlieferung, welche die Strophen in B und C ebenfalls unter dem Namen Veldekes verzeichnet.

### 3.2.4 Variierender Kontext als Gattungskonstituente

Nicht nur eine Varianz des Strophenumfangs kann, wie oben ausgeführt, Konsequenzen in textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Hinsicht haben. Es gilt darüber hinaus den handschriftlichen Kontext zu beachten, der sich für die Parallelüberlieferung der Strophen 13A–17A zusammen mit einer geringeren Strophenanzahl als massgebliche Deutungskonstituente von Varianz erweist.

13A

*Ich bin vro sit uns die tage  
liehtent und werdent lanc  
so sprach ein vrowe al sunder clag  
frilich und an al getwanc  
des zec ich minen gluke danc  
daz ich ein sulche herze trage  
daz ich dur heinen bæsen tranc  
an miner blischaft nieme verzage*

14A

***Hie hete** wilent zeiner stunde  
vil gedienet och ein man  
so dahte ich nu wol guotes gunde  
des ich ime nu niene gan  
sit dat he den muot gewan  
dat he nu schene begunde  
daz ich im baz entzeken kan  
danne he danne hez an mir gewerben  
kunde*

5B

***Mir hette** wilent ze ainen stunden  
so wol gedienet ain man  
das ich ime wol guotes gunde  
des ich ime nu niht gan  
sit das er den muot gewan  
das er **an mich** aischen begunde  
des ich ime bas verzihen kan  
denne er es umbe mich gewerbe  
kunde*

5C

***Mir hete** wilent zeiner stunde  
so wol gedienet ein man  
das ich im wol guotes gunde  
des ich im nu niht gan  
sit daz er den muot gewan  
das er **an mich** eischen begunde  
des ich im bas verzihen kan  
denne er es umbe mich gewerben  
kunde*

15A

*Ez kam von tumbes herzen rate  
ez zal ze tumpheit och ergan  
ich warnite in al ze spate  
daz he hete missetan  
wie mohte ich dat vur guot entstand  
dat he min dorpeliche bete  
daz he muoste alumben van*



16A  
*Ich wande dat he hovesch were  
 des war ime ich von herze holt  
 daz zec ich **uch** wol offenbere  
**des ist he gar ane schult**  
 des trage ich mir ein guot gedolt  
**mir ist schade** vil unmere  
 he **ich ez an ime** ze richen **solte**  
 des ich vil wol an ime enbere*

6B  
*Ich wande das er hovesch waere  
 darumbe was ich ime holt  
 das rede ich **nu** wol offenbaere  
**des ist er von mir unverscholt**  
 des habe ich guot gedolt  
**sin schade** der ist mir unmaere  
 er **iesch** alze richen **solt**  
 des ich von ime doch wol enbaere*

6C  
*Ich wande das er hovesch were  
 darumb waz ich im holt  
 daz rede ich **nu** wol offenbere  
**des ist er von mir unverscholt**  
 des hab ich guot gedolt  
**sin schade** der ist mir unmere  
 er **iesch** alze richen **solt**  
 des ich von im doch wol enbere*

17A  
*Hei isch an ime theloso minnen  
 dine vant he **an ime** niht  
 dat **quam** von sinen cranken sinnen  
**wan** er ime sin tumpheit **niht**  
**waz obe** ime ein schade dar an  
 geschicht  
**des bringe ich in vil wel** wunen  
 dat he sin spil ze **unreht** **ersih**  
 daz **herze brichet er het** gewinne*

7B  
*Er gert alze ungefüeger minnen  
**an mir** der vant er niet  
 das **wisse er** sinen cranken sinnen  
**das ime** sin tumpheit so geriet  
**swas** schaden ime da von beschiet  
**des mag er wol werden** innen  
 das er sin spil **niht wol beschiet**  
 er **brichet e danne** er es gewinne*

7C  
*Er gerte alze ungefüeger minne  
**an mir** der vant er niet  
 das **wisse er** sinen cranken sinne  
**das im** sin tumpheit so geriet  
**swaz** schaden im da von geschiet  
**des mac er wol werden** innen  
 das er sin spil **niht wol beschiet**  
 er **brichet e das ers** gewinne*

In 13A–17A werden verschiedene Aspekte einer problematischen Minneverbindung verhandelt, und dies ausschliesslich aus weiblicher Perspektive. Die Frau, die durch eine neutrale Erzählerstimme in ihrer Redefreiheit bestätigt wird, schwenkt von der Beschreibung ihres Glücks (vgl. 13A) um zur Erwähnung eines Mannes, der einst in ihrem Dienst stand (vgl. 14A). Jedoch, so sagt die Frau, gewährte sie nur bis zu einem gewissen Grade, was der Mann von ihr erhoffte. Eine unangemessene Lohnforderung liefert schliesslich die Begründung für die Fehlerhaftigkeit und die daran geknüpfte Ablehnung des Mannes durch die Minnedame. Dieses Thema ist mehrfach aufgegriffen (15A und 17A), was die Problematik des männlichen Verhaltens unterstreicht. In 16A stellt die Minnedame zusätzlich die Entbehrlichkeit des Mannes heraus.

Nun sind in B und C nicht fünf, sondern nur drei Strophen (in gleicher Reihenfolge) notiert,<sup>313</sup> wobei die erste sowie die dritte A-Strophe fehlen. Bezüglich Fragen des Varianzgrades ist also zunächst festzuhalten, dass die Fassungen B und C nicht von demselben Startpunkt wie A ausgehen. Statt grundsätzlichen Aussagen über einen (minneunabhängigen) Freudezustand positioniert sich die Frau in B und C von Beginn an in expliziter Weise in der Rolle als Minneherrin (vgl. **Mir** hette [...] gedienet, 5B/5C, 1–2 statt **Hie** hete gedienet, 14A, 1–2). Die ausdrückliche Bezüglichkeit auf die Frau selbst findet in B und C eine Bestätigung in dem Einschub *an mich* an der Stelle, die ein erstes Mal die Schwierigkeit der Minnebeziehung ausdrückt: *sit das er den muot gewan / das er **an mich** aischen begunde* (5B/5C, 5–6). Ein Vergleich mit der Stelle in A muss aber mit aller Vorsicht erfolgen, da der Text in A wie

<sup>313</sup> Auf die Varianten zwischen B und C gehe ich für diese Strophen nicht näher ein. Der zitierte Text ist wiederum derjenige in B. Vgl. ausserdem für metrische Anomalien HEINEN Mutabilität, S. 10f.

in Kap. II 3.1.6 erwähnt einige Verständnisklappen bietet. Es ist darum nicht sicher, ob die Nennung des Zeitpunktes in A (*sit dat he den muot gewan / dat he nu schene begunde* 14A, 5–6) als Betonung des zeitlichen Aspekts der Minne zu deuten ist oder ob er mit der offensichtlichen Verschreibung von *schene* zusammenhängt. Unabhängig davon ist jedoch zu sagen, dass die Schuld des Mannes in der B/C-Fassung zwar wie in A angedeutet wird – der Mann forderte etwas von der Frau (vgl. 5B/5C, 6) –, eine nähere Bestimmung wie in A (vgl. *daz er muoste al umbevan* 15A, 7) aber fehlt,<sup>314</sup> da diese Strophe in A unikal überliefert ist. Nur in der letzten Strophe der B-/C-Fassung unterstellt die Minnedame mit der Erwähnung von *ungefüeger minne* (7C/7B, 1) ein unhöfisches Verhalten, doch diese Aussage bleibt vage. Das hat vermutlich primär mit der in B und C fehlenden Strophe 15A zu tun, in der die Minnedame die *tumpheit* (15A, 2) des Mannes unterstreicht.

Die nächste, wiederum in allen drei Handschriften vorhandene Strophe (16A/6A/6C) ist in dreierlei Hinsicht in B und C gegenüber A unterschiedlich konzipiert. Erstens ist es aufgrund des Fehlens der ersten A-Strophe in B und C das erste Mal, dass das weibliche Ich die eigene Sprechweise reflektiert. In A trägt diese Selbsterwähnung zur Kohärenzstiftung bei, denn die erste A-Strophe behandelt den Gemütszustand der Frau, koppelt ihn jedoch nicht explizit an einen Mann oder eine Minnebeziehung. Zweitens besteht der Unterschied zwischen der A- und der B-/C-Fassung darin, dass in A bereits in der ersten Strophe 13A eine Erzählerstimme spricht, welche die selbstbewusste Sprechweise des weiblichen Ich in 16A bestätigt. Die Reflexion über das Sprechen der Frau ist in der A-Fassung also stärker betont als in der B/C-Fassung. Eine dritte Differenz von A zu B/C wird durch die je andere Adressierung der Frauenrede verursacht. In B und C spricht die Frau im Gegensatz zu A nämlich niemanden direkt an (*das rede ich **nu** wol offenbaere* 6B/6C, 3 anstatt *daz zec ich **uch** wol offenbere* 16A, 3). Mit *nu* wird in B und C auf den Zeitpunkt des Sprechens hingewiesen, in A steht hingegen die explizite Anrede an ein Publikum im Fokus. Die Sprecher-Adressaten-Konstellation ist somit in den Fassungen unterschiedlich ausgestaltet.

Auch die Frage nach der Schuldhaftigkeit des Mannes variiert in dieser Strophe zwischen den Fassungen in A und B/C, wobei die Bezüge der einzelnen Verse untereinander in A nicht eindeutig sind: In A ist der Mann *gar ane schult* (16A, 4), in B/C ist die Absolution – so paradox sie im Hinblick auf die Vorwürfe der Frau in allen Fassungen erscheinen mag – nicht gänzlich umfassend, denn die Frau beschränkt die Unschuld des Mannes nur auf sich selbst (vgl. *des ist er von mir unverscholt*, 6B/6C, 4; *von mir* fehlt in A). Eine weitere Varianz auf der Wortebene, welche die Beziehung der Minnedame und des Mannes betrifft, findet sich in der Aussage der Frau darüber, das *schaden* für sie *unmere* sei (16A/6B/6C, 6). In A ist bei

<sup>314</sup> So auch SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 430.

dieser Stelle nicht klar, wessen Schaden gemeint ist. Vereindeutigt ist dies gegenüber A in B und C, wo die Sprecherin den Schaden explizit als den des Mannes bezeichnet (vgl. *sin schade*, 6B/6C, 6). Umso prekärer (aus Sicht des Mannes) wirkt die Absage der Frau im Schlussvers, in welchem sie die Entbehrlichkeit des Mannes herausstellt (vgl. 6B/6C, 8).<sup>315</sup>

Die Position der in B und C dritten Strophe schliesslich stimmt in funktionaler Hinsicht mit der Position in A überein, denn es handelt sich in allen drei Fällen um die letzte Strophe. Jedoch bietet der Fassungsvergleich eine grössere Zahl von Varianten auf lexikaler und syntaktischer Ebene, was vermutlich dem Umstand geschuldet ist, dass das Verständnis dieser Strophe in A teilweise verstellt ist. Ich gehe daher nicht auf alle Varianten ein und versuche aber, anhand der Aussagen in A, die trotz Überlieferungsschwierigkeiten zu identifizieren sind, einige Unterschiede zwischen der A- und der B-/C-Fassung herauszuarbeiten:

In A wirft die Frau dem Mann vor, unter dem Einfluss seiner *cranken sinne*[] und *tumpheit* (17A, 3–4) zu stehen (vgl. *dat quam von sinen cranken sinnen*, 17A, 3). In der B/C-Fassung sind die *kranken sinne*[] (7B/7C, 3), deren unterwerfende Rolle in A betont ist, ebenfalls als für die gescheiterte Werbung verantwortliche Instanz inszeniert, jedoch wird dem Mann eine aktivere Rolle zugestanden, da er als potenziell handelnde Person genannt wird (vgl. *das wisse er sinen cranken sinnen*, 7B/7C, 3). Weiter erklärt die Frau in A ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Mann mit der rhetorischen Frage *waz obe ime ein schade dar an geschiht* (vgl. 17A, 5).<sup>316</sup> In B und C können die Verse 5 bis 7 jedoch als ein Satz aufgefasst werden. *swaz schaden ime da von beschiet / des mag er wol werden innen / das er sin spil niht wol beschiet* (7B/7C, 5–7) wird dann übersetzt: «Welcher Schaden auch immer ihm deswegen widerfährt – das kann er daraus wohl lernen, <nämlich> dass er sein Spiel nicht gut anlegte.» Und der Schlussvers *er brichet e danne er es gewinne* (7B/7C, 8) lautet: «Eher zerbricht er daran, ehe er es gewinnt.»<sup>317</sup> Das Objekt *es* bezieht sich dabei auf das zum Scheitern verurteilte Minne-*<Spiel>*. In A ist ebenfalls die Erkenntnis des *<Spiels>* als schlecht, das heisst unhöflich thematisiert, und auch der Schlussvers *daz herze brichet er het gewinne* (17A, 8) weist auf das Misslingen der Werbung hin. Doch dadurch, dass die Frau in B und C nicht von ihrem Her-

<sup>315</sup> Auf die Varianz des siebten Verses (*he ich ez an ime ze richen solte* 16A, 7; *er iesch alze richen solt* 6B/6C, 7) gehe ich aufgrund der Unsicherheit der A-Überlieferung (Verderbnis?) nicht näher ein. Für den Versuch einer Deutung siehe Kap. II 3.1.6 dort insbesondere Anm. 270.

<sup>316</sup> Der nächste Vers in A *des bringe ich in vil wel wunen* (17A, 6) ist mit dem Text in A nur schwer verstehbar, weshalb ich den Vergleich mit der Parallelüberlieferung unterlasse. Als Unterschied der Rollenentwürfe wäre hier einzig die Betonung der Aktivität der Frau zu nennen, die durch das Subjekt *ich* in A hervortritt, in B und C aber fehlt (*des mag er wol werden innen* 7B/7C, 6).

<sup>317</sup> SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 171) übersetzt den zweiten Teil der Strophe wie folgt: «Welcher Schaden ihm auch daraus erwächst, das kann er wohl daraus lernen, dass der sein Spiel nicht gut anlegte, der es zerstört, ehe er es gewinnt.» Das Verb *brichet* erhält in der Übersetzung ein Objekt, was darauf abzielt, dass das Minne-*<Spiel>* durch zu ungeduldige Werbung verfrüht misslingt – eine Auffassung, die angesichts des restlichen Liedinhalts gut denkbar ist. Meine Übersetzung und Interpretation versteht sich als Alternative, nicht aber als Korrektur zu SCHWEIKLES Vorschlag.

zen, sondern von dem Mann als Person spricht, bezieht sich ein möglicher Schaden ausschliesslich auf den Mann, die Minnedame aber bliebe im Falle des *«brechens»* unbehelligt. So ist für diese Strophe festzuhalten, dass sich keine *«neuen»* textpoetischen, diskursiven oder textpragmatischen Elemente finden. Die Varianten sind vielmehr als Nuancierungen zu beschreiben.

Dies gilt allerdings nicht dort, wo Strophen *«hinzukommen»* resp. *«fehlen»*. Das Fehlen der Minnefreude und Unbeschwertheit der Dame sowie der eindeutigen Anklage des Mannes in B und C gegenüber A machen dies deutlich. Als weiterer wesentlicher Unterschied ist überdies der handschriftliche Kontext zu nennen. Wie in der Forschung schon mehrfach festgestellt wurde, lassen sich die drei Strophen in B und C als Antwort auf die vorangehenden Strophen 1B/1C–4B/4C lesen.<sup>318</sup> Dort beklagt ein Mann nach einem Natureingang sein Leid: *min tumbes herze mich verriet / das muos unsanfte und swaere / tragen das lait das mir beschilt* (1B/1C, 7–9), und weiter sein Versagen: *Diu schœnest und diu beste vrowe [...] gab mir bli-deschafte hie bevorn / das ist mir komen alze riuwen / durch tumphait niht von untriuwen / daz ich ir hulde han verlorn* (2B/2C, 1–6).<sup>319</sup> Auf dieses törichte Verhalten verweist auch die Frau in 7B/7C. In dem Sänger-Ich-Lied wird dieser Aspekt noch näher ausgeführt. Rückblickend berichtet es: *do wart mir das herze enbinne / von so süesser tumphait wunt / das mir wishait wart unkunt* (3B/3C, 5–7).<sup>320</sup> Aufgrund der Minnesehnsucht, die in der vierten Strophe mit Begehren *us der maten* (4B/4C, 4) – ohne Mass – beschrieben wird, verlor das männliche Ich seinen Verstand und handelte nicht mehr im Rahmen dessen, was als höfisch gilt. Stattdessen äusserte das Sänger-Ich den Wunsch, die begehrte Frau *müese al umbevan* (4B/4C, 6). Es wird anhand dieser knappen Umschau deutlich, dass der Strophenkomplex 5B/5C–7B/7C viele Bezüge zu den Frauenstrophen bietet und auf diese Weise Leerstellen, die bei einer Abkoppelung des dreistrophigen Frauenliedes von diesem Sänger-Ich-Lied offenbleiben, gefüllt werden. In der A-Fassung werden die Vorwürfe der Frau hingegen liedintern

<sup>318</sup> Vgl. KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 616f., sowie SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 431. Die Strophen 13A–17A mit den nur in B und C überlieferten Sänger-Ich-Strophen in Bezug zu setzen, ist meines Erachtens jedoch heikel, wird nach dem handschriften-evozierten Autorbild gefragt. Handschriftlich abgesichert ist nur eine Kombination der dreistrophigen Frauenlied-Fassung in B/C. Ich zitiere den Text nach B.

<sup>319</sup> Übersetzung 1B/1C, 7–9 (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 85; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 167, modifiziert): «Mein törichtes Herz verführte mich. Es muss unter Schmerzen und schwer das Leid tragen, das mir widerfährt» und Übersetzung 2B/2C, 1–6 (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 85; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 167, modifiziert): «Die schönste und die beste Frau [...] schenkte mir einstmal's Freude. Das ist mir gänzlich zu Leid geworden aus Torheit und nicht durch Untreue, sodass ich ihr Wohlwollen verloren habe.» In C lautet V. 5: *von tumbheit und von trouwe* (2C, 5) (= «aus Torheit und Aufrichtigkeit», im Sinne von «törichte Aufrichtigkeit», SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 430). KASTEN/KUHN (Deutsche Lyrik, S. 615) halten fest: «In B wird betont, dass der Sprecher das Wohlwollen der Frau nicht durch Untreue verloren hat, während C dies positiv ausdrückt.»

<sup>320</sup> Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 85; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 169, modifiziert): «Da [nach dem Anblick der Dame, A.M., vgl. V. 3–4] wurde mir das Herz im Innersten durch süsse Torheit verwundet, sodass mir die Vernunft abhandenkam»

aufgegriffen und konkretisiert. Der Wunsch nach der ‹Umarmung› beispielsweise, der in B und C vom Mann ausgesprochen wird, ist in A von der Frau in der einen in B und C fehlenden Strophe genannt (vgl. 15A, 7). Der Überlieferungskontext erweist sich folglich als entscheidender Faktor bei der Interpretation des Frauenliedes. Daran anschliessend ist in einem Überblick über die weiteren Strophen in B und C unter dem Namen Heinrichs von Veldeke dessen Autorkontur in A weiter zu schärfen.

### 3.2.5 Die Veldeke-Corpora in B und C

Die folgende tabellarische Übersicht der Veldeke-Corpora in B und C orientiert sich bei der Aufteilung der Strophen an den Initialenfarben von C. Dies hat zur Folge, dass Strophen, die sich bezüglich ihres Tons unterscheiden, zusammengestellt werden. Auf diese Diskrepanz ist zurückzukommen.

Incipit	Strophen	Gattung/Thema
<i>Ez sint guotiu niuwe mare</i>	1C, 2C, 3C, 4C = 1B, 2B, 3B, 4B	Minneklage eines Mannes
<i>Mir hete wilent zeiner stunde</i>	5C, 6C, 7C = 5B, 6B, 7B	Frauenlied
<i>Swer mir schade an miner frouwen</i>	8C, 9C = 8B, 9B	Minnelied mit kontrastiven Naturmetaphern
<i>Tristant muose sunder sinen danc</i>	10C, 11C = 10B, 11B	Minnelied mit einer Werbe- und einer Klagestrophe
<i>Die mich darumbe wellen niden</i> <sup>321</sup>	12C, 13C, 14C = 13B, 12B, 14B	Minnepreis, <i>rehte minne</i> als Leitmotiv
<i>In den ziten da die rosen</i>	15C = 15B, evtl. mit 35B/35C lesbar <sup>322</sup>	Scheltstrophe auf Minnefeinde
<i>Der blideschaft sunder riuwe hat</i>	16C = 16B, tongleich mit 40B/40C	Freudepreis, mit 40B/40C als Wechsel lesbar
<i>Diu welt ist der lihtekeite</i>	17C = 17B	Scheltstrophe über <i>lihtekeite</i> und <i>losheit</i> der Welt
<i>Des bin ich getræstet iemer mere</i>	18C = 18B	Scheltstrophe auf Neider
<i>Do man der rehten minne pflach</i>	19C = 19B	Scheltstrophe auf Werteverkehrung
<i>Die man sint nu niht fruot</i>	20C = 20B	Mahnstrophe zum Thema ‹Schelten›
<i>Swer ze der minne ist so fruot</i>	21C, 22C = 21B, 22B	(Frauen-)Minnepreis
<i>Man seit al für war</i>	23C, 24C = 23B, 24B	Altersklage
<i>Do si an dem rise</i>	25C, 26C, 27C = 25B, 28B, 26B	Frühlings- und Werbelied
<i>Got sende ir ze muote</i>	28C = 27B	Gebet um Minne, Treuebezeugung

<sup>321</sup> Die Strophen 12C–18C beginnen alle mit blauer Initiale, haben jedoch teilweise einen unterschiedlichen Ton. Das gleiche Phänomen (gleiche Initialenfarbe, unterschiedliche Töne) ist bei weiteren Liedern anzutreffen. Die tabellarische Darstellung orientiert sich trotzdem an der Initialenfarbe und gibt bei tonverschiedenen Strophen das Incipit der metrisch zusammengehörenden Strophen wieder.

<sup>322</sup> Die Strophen 15B/15C und 35B/35C sind in ähnlichem Ton verfasst. Um jedoch einen übereinstimmenden Ton zu erhalten und sie bei der Edition zusammenzustellen, bedarf es Konjekturen; so z. B. in MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 116. Anders geht SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 178, 190, 192, sowie den Kommentar S. 434f., 442, wo auf das Vorgehen in einer früheren Auflage von ‹Des Minnesangs Frühling› verwiesen wird) vor, der die beiden Strophen trennt.

Incipit	Strophen	Gattung/Thema
<i>Si ist so guot und ouch so schone</i>	29C = 29B	Frauenpreis
<i>Si tet mir, do si mir sin gunde</i>	30C = 30B	Frauenpreis
<i>Gerner het ich mit ir gemeine</i>	31C = 31B	Ironische Minnestrophe
<i>Ez tuont diu vogellin schin</i>	32C = 32B	Natur- und Frauenpreis
<i>Ez habent die kalten nehte getan</i>	33C = 33B	Winterklage und Minnehoffnung
<i>Die noch nue wurden verwunnen</i>	34C = 34B	Minnestrophe
<i>Man darf den bæsen niht suochen</i>	35C = 35B	Mahnstrophe, den bæsen nicht nachzu-spüren
<i>Swer den frouwen setzet huote</i>	36C = 37B	Mahnstrophe vor huote
<i>Diu zit ist verclaret wal</i>	37C = 36B	Scheltstrophe auf den Gegensatz «(ide-ale, schöne) Natur – (schlechte) Welt»
<i>Alse due vogel fröliche</i>	38C = 38B	Minnestrophe mit Naturmetaphern
<i>Die minne bit ich unde man</i>	41C = 41B	Bittstrophe an die Minne
<i>Die minne betwanc Salomone</i>	42C = 42B	Strophe über die Macht der Minne
<i>Schæniu wort mit süezem sange</i>	43C = 43B	Strophe über den Sang und das Trösten
<i>Ir stünde baz, daz si mich troste</i>	44C = 44B	Bitte um Trost durch die Minnedame
<i>Ich lebte e mit ungemache</i>	45C = 45B	Treuebeteuerung und Strophe über die Minne
<i>Swenne diu zit also gestat</i>	46C, 47C = 46B, 47B	Wechsel oder Frauenlied mit Naturmotiven
<i>Die da wellen hæren minen sanc</i>	48C = 48B	Forderung um Erhörung, Minnereflection
<i>Swenne ich bi der vol wolgemuoten bin</i>	49C, 50C	Minnestrophe und Mahnstrophe
<i>Wan sol den frouwen dienen unde sprechen</i>	51C	Strophe über (richtiges) Frauenloben
<i>Swer den frouwen an ir ere</i>	52C In A Hugo von Mühldorf, in C Kunz v. Rosenheim zugeschrieben	Mahnstrophe gegen unrecchten Frauentadel
<i>Manigem herzen tet der kalte winter leide</i>	53C, 54C, 55C, 56C, 57C	Frauenlied mit Naturmotiven
<i>Min sendez denken</i>	58C, 59C, 60C, 61C In A Niune, in C Ulrich v. Liechtenstein zugeschrieben	Minnelied

Auffallend ist nach SCHWEIKLE in Bezug auf die Reihung der Veldeke-Strophen in B und C zunächst,

«dass diejenigen Lieder, die sich nach Thematik und Form am ehesten als späte Lieder einstufen liessen [...], am Anfang der Sammlung erscheinen [...]. Für die Entstehung der Sammlung hiesse das, dass offensichtlich späte Lieder Veldekes ihren Grundstock bildeten, [...] an den dann ältere Kleinsammlungen angehängt wurden.»<sup>323</sup>

<sup>323</sup> SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 420.

Diese Einteilung fusst freilich auf Vorstellungen einer sukzessiven (Minnesang-)Chronologie, die, wie in Kap. I 3.1 erwähnt, rekonstruiert und darum hermeneutisch heikel ist. Darüber hinaus lässt sich für die Anordnung der Lieder in A eine solche Aussage aufgrund des geringeren Umfangs kaum machen. Hingegen fällt die bereits erwähnte niederdeutsche Schreibung im zweiten Corpusteil ins Auge. Diese ist weder in B noch in C aufzufinden, sodass zu überlegen wäre, inwiefern die niederdeutsche Herkunft Veldekes den B-/C-Rezipienten und vielleicht sogar schon den B-/C-Kompilatoren überhaupt bekannt war.

Hinsichtlich der Anordnung der Strophen in B und C fällt neben der von SCHWEIKLE postulierten möglichen Anordnung nach der Entstehungszeit auf, dass die Reihung in B und C bis auf wenige Ausnahmen übereinstimmt, was über die sprachlichen Aspekte hinaus für eine andere, gegenüber A gemeinsame Sammelgrundlage spricht. Dass ausserdem zwischen B und C Quellenunterschiede bestehen oder aber Eingriffe seitens der Kompilatoren zu vermuten sind, bezeugen die folgenden Umstellungen: Die Strophen 12C und 13C stehen in B in umgekehrter Reihenfolge, die Reihung 25C, 26C und 27C entspricht in B den Strophen 25B, 28B und 26B; die Strophe 28C in abweichendem Ton ist in B in den Liedverbund 25B/26B/28B als dritte Strophe 27B eingeschoben. Inhaltlich ist die Verbindung der Strophe 27B zu den übrigen lose gegeben, da dort wie in 26B ein Sänger-Ich auf die Erhörung der Werbung hofft. Die Wahrnehmung der liedhaften Einheiten ist für C allerdings insgesamt zu hinterfragen, denn in einigen Fällen stimmt die Liedbildung auf Basis der Initialenfarbe nicht mit dem Ton überein, sondern mischt mehrere Töne zusammen. Dieses Vorgehen ist vermutlich zurückzuführen auf das Bestreben des C-Kompilators, Einzelstrophigkeit zu vermeiden.<sup>324</sup>

Der offensichtlichste Unterschied zwischen B und C ist aber der grössere Textumfang in C. Die «zusätzlichen» Strophen 49C–61C werden in MFMT<sup>38</sup> Bd. I unter «Pseudo-Veldeke» abgedruckt.<sup>325</sup> Formale Aspekte mögen für eine solche Einordnung (und gegen die Autorschaft Veldekes) sprechen, doch bezüglich ihres Inhalts stehen die Strophen dem, was in C Veldeke zugeschrieben wird, nicht entgegen: Naturmotivik und ein belehrender Redegestus sowie die Stimme der Frau sind Elemente, die auch in den anderen Strophen des C-Corpus anzutreffen sind.

Ein Vergleich zwischen den drei Veldeke-Corpora zeigt in textpoetischer Hinsicht, dass in B und C weitere Wechsel stehen. Dies bestätigt über das A-Corpus hinaus die Tendenz des Lyrikers Veldeke, sowohl männliche als auch weibliche Perspektiven miteinander zu kombinieren. Zudem fällt in Bezug auf die Textpragmatik der B- und C-Corpora auf, dass der lehrhafte Sprechgestus, oftmals in Form einer Mahnung oder gar Schelte, neben Klage und Frau-

---

<sup>324</sup> Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 180.

<sup>325</sup> Vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 146–149.

enpreis ein wichtiges Gestaltungselement darstellt.<sup>326</sup> Als Lehrer tritt das Sänger-Ich zwar auch in A auf, dieser Aspekt ist gegenüber B und C aber zurückgestellt und nur mit tongleichen Strophen mit Minnethematik anzutreffen. Folglich lässt sich zwischen den drei Konturen Heinrichs von Veldeke, die für B und C noch weiter zu präzisieren wären, eine signifikante Varianz ausmachen. Diese betrifft auch die formale Seite der Texte: In C findet sich eine Vielfalt unterschiedlicher Strophenformen, in A stehen gleichfalls Langzeilenstrophen unter dem Namen Veldekes. Hinsichtlich dieser Mischung ähnelt das Veldeke-Corpus demjenigen Dietmars von Aist in B und C, das inhaltlich ebenfalls heterogen ist. LEIDINGER stellt für das Dietmar-Corpus in C zusammenfassend fest:

«Es präsentiert [...] ein in sich stimmiges Korpus, als es hier einerseits zwar Heterogenität ist, die zur Interpretation einlädt, als andererseits aber gerade diese Heterogenität durch Verbindung zwischen den Liedern, durch ähnliche Darstellungsmodi, durch formale und inhaltliche Auffälligkeiten, durch die vehemente Forderung nach Liebesglück ausgewogen wirkt.»<sup>327</sup>

Für das Dietmar-B-Corpus gilt ähnliches, doch dort liege «ein anderer inhaltlicher Schwerpunkt»: Es gehe «weniger um die Forderung nach Liebesglück als um den Ausdruck von Liebesbessmerz.»<sup>328</sup> Stellt man daran anschliessend sämtliche unter Veldeke und Dietmar überlieferten Texte einander gegenüber, so bezeugen die Corpora beide sowohl die hohe inhaltliche Diversität als auch die formale Vielfalt mittelalterlicher Lyrik.

### 3.3 Fazit

Im Hinblick auf das historische Autorprofil, das die Handschriften A, B und C insgesamt zeichnen, kann Heinrich von Veldeke zu Recht als Autor bezeichnet werden, der sich einer differenzierten Liedpoetik (Naturmetaphern, unterschiedliche Rollen-Konstellationen und Ich-Gestaltung), diverser Sprechakte (Klage, Ermahnung, Preis, Freude, Bitte) sowie einer formalen Vielfalt bedient und in dieser Hinsicht durchaus zu Reinmar dem Alten und Walther von der Vogelweide gestellt werden kann. BASTERT und LIEB haben diesbezüglich literarsthetische und -historische Aspekte herausgearbeitet. Eine weitere Parallele lässt sich im Vergleich von Veldeke mit Dietmar von Aist ziehen, dessen formale und inhaltliche Heterogenität LEIDINGER betont und die auch bei Veldeke (vor allem in A und C) zutage tritt.

Interessiert nun aber die Frage nach der handschriftenspezifischen Autorkontur in A, ergibt sich ein differenzierterer Befund, auch in Abgrenzung zu den benachbarten Autorcorpora. In dieser Sicht lässt sich für Heinrich von Veldeke in A eine intensive Auseinandersetzung mit

---

<sup>326</sup> Vgl. zu der Vielzahl spruchhafter Strophen LIEB 2000, S. 42f.

<sup>327</sup> LEIDINGER 2019, S. 265.

<sup>328</sup> LEIDINGER 2019, S. 265.



der spannungsreichen (affektiven und temporalen) Ambivalenz von «Minne» feststellen. Die beiden ersten, scheinbar widersprüchlichen Strophen 1A und 2A sind dafür ein prägnantes Beispiel, denn sie demonstrieren – werden sie als zusammengehörend gelesen – das oszillierende Spektrum zwischen den Polen *liebe* und *leit*. Diese Vielschichtigkeit wiederum kondensiert im Begriff *sene*: Zum einen bezeichnet das *senen* eine affektiv unentschiedene Zeit zwischen *liebe* und *leit*, die sowohl das Sänger-Ich als auch die Minnedame zu überbrücken versuchen (vgl. 8A–10A), was aber nicht zwingend mit einer Aufhebung des Spannungsverhältnisses enden muss. Denn zum anderen ist an *sene* regulierend die *maze* geknüpft: Sowohl in der zweiten Frauenstrophe des Wechsels 5A–7A als auch im Frauenlied 13A–17A erfolgt eine Kritik am masslosen Benehmen des Mannes. Ein solches Verhalten aber kann aus Sicht der Frau nicht zu *liebe* führen, woraus für den Minnesang zu folgern ist, dass Minne und *senen* nicht zwingend aneinandergekoppelt sind, aber sein können. Das *senen* muss zudem nicht in die eine oder andere Richtung – *liebe* oder *leit* – umschlagen, sondern kann die Minnesituation affektiv in der Schwebe halten. Daher sind *liebe* und *leit* zwar in einzelnen Strophen als stabile Zustände zu sehen, die aufeinander folgen, jedoch über die Strophengrenze hinweg im liedhaften Gefüge in einer paradoxen Gleichzeitigkeit zusammenwirken. Mit Blick auf das in A Heinrich von Veldeke zugeschriebene Corpus erweist sich der *liebe-leit*-Diskurs folglich als dynamisch, wie insbesondere an den prozessualen Zeitverhältnissen in 11A und 12A zu beobachten ist.

## 4 Albrecht von Johansdorf: Minne-Kreuzzugslyrik

Das Œuvre Albrechts von Johansdorf wurde von der Forschung wiederholt mit besonderer Beachtung der Kreuzzugsthematik untersucht.<sup>329</sup> Auch die Johansdorf in A zugeschriebenen Lieder lassen sich unter diesem Aspekt diskutieren. Allerdings wurden die handschriftliche Überlieferung und deren Auswirkung auf die Liedinhalte lange Zeit eher marginal thematisiert.<sup>330</sup> Erst MANUEL BRAUN (2005) und DETLEF GOLLER (2008) widmen einigen Varianten auf Wort- und Strophenebene grösseren Raum.<sup>331</sup> GOLLER hält dabei fest, dass «die unterschiedlichen Varianten der einzelnen Handschriften gerade in ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit sinnhaft» seien und «nicht durch nachträgliche Konjekturen <verbessert> werden» müssten.<sup>332</sup> Jüngst hat SUSANNE REICHLIN die drei Fassungen 1A–3A, 1B–3B und 1C–4C einander mit dem Fokus auf das Kreuzzugsmotiv und dessen inkludierende Funktion gegenüberstellt und konnte dabei darlegen, dass Kohärenz nicht durch eine einheitliche Sprecherstimme erzeugt wird, sondern die Fassungen je eigene Kohärenzbildungsmittel aufweisen.<sup>333</sup> Daran wird ersichtlich, wie der Blick auf die einzelnen Fassungen für eine Interpretation fruchtbar gemacht werden kann.<sup>334</sup>

Im Anschluss an diese Erkenntnisse untersuche ich im Folgenden die Signifikanz von Überlieferungsvarianz im Johansdorf-Corpus mit Fokus auf der Überlieferung in A und frage dabei insbesondere nach den inhaltlichen Konsequenzen der unterschiedlichen Strophenan-

---

<sup>329</sup> Vgl. SCHIRMER: Art. «Albrecht von Johansdorf». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 1 (1978), Sp. 193. Die Albrecht zugeschriebenen Kreuzzugslieder dienten der Forschung oftmals als Anhaltspunkte für biographische Informationen. Dies ist aber nur ein möglicher Zugriff, wie er auch für andere Kreuzzugslyriker vorgenommen wurde. Einen anderen Zugang hat jüngst VERONIKA HASSEL für Friedrich von Hausen vorgeschlagen, indem sie «[e]ine Gesamtbetrachtung des Werks vor dem Horizont seiner genuine[n] Literarizität» (HASSEL 2018, S. 16) ins Zentrum ihrer Untersuchung stellt und überdies die Überlieferungsunterschiede der Corpora in B und C in den Blick nimmt (vgl. HASSEL 2018, S. 361–363). In diesem Sinne verstehe ich auch die in dieser Arbeit vorliegende Auseinandersetzung mit dem Motiv des Kreuzzugs in Albrecht von Johansdorf zugeschriebenen Strophen.

<sup>330</sup> So beispielsweise in der Arbeit von BERGMANN (1963). Er erwähnt in seiner Untersuchung zu Albrechts Lyrik zwar punktuell die variablen Strophenbestände und -ordnungen, stellt sie aber in den Hintergrund seiner Untersuchung. In der Dissertation von SUDERMANN (1976, S. 78ff.) finden sowohl Strophenvarianz als auch Wortvarianz Beachtung, jedoch unter der Prämisse «einer» richtigen Schreibung. RANAWAKE (1994, S. 274) schliesslich weist in ihrer Untersuchung zur Rolle Albrechts von Johansdorf als Vorreiter Walthers von der Vogelweide auf die strophischen Unterschiede der Strophenkomplexe 1A–3A und deren Parallelüberlieferung hin, vertieft diese Beobachtung aber nicht näher.

<sup>331</sup> Vgl. BRAUN 2005, S. 15–17, und GOLLER 2008.

<sup>332</sup> GOLLER 2008, S. 43. GOLLERs Fokus liegt allerdings eher auf verschiedenen Bedeutungsaspekten des Kreuzzugsmotivs in den Albrecht zugeschriebenen Liedern sowie auf den intertextuellen Bezügen zwischen den einzelnen Strophen, weniger aber auf Überlieferungsvarianz, weshalb er keinen detaillierten Vergleich der Liedfassungen vornimmt.

<sup>333</sup> Vgl. REICHLIN 2012 für Fassung A S. 246–249, für Fassung B S. 240–245, für Fassung C S. 249–253.

<sup>334</sup> Folgende Zusammenfassung REICHLINs verdeutlicht dies noch einmal: «Beim Vergleich der drei Fassungen entsteht der Eindruck, dass das Kreuzzugsthema Anreicherungen und Kontraste ermöglicht, um die auch innerhalb der B-Fassung (ohne Kreuzzugsthematik) gerungen wird. Mittels der Kreuzzugskontextualisierung können jedoch in der C-Fassung minnedidaktisches und minnelyrisches Sprechen dichter ineinander verfügt werden. In der A-Fassung können darüber hinaus unterschiedliche Zeitmodelle zueinander in Beziehung gesetzt werden.» (REICHLIN 2012, S. 253).

ordnung. Indes ist für das A-Corpus Johansdorfs zu sagen, dass ein Vergleich zwischen handschriftlichen Fassungen einzig für den ersten Strophenkomplex (1A–3A) vorgenommen werden kann, da nur dieser Corpusteil auch in B und C überliefert ist. Für den weiteren Text in A ist eine Einteilung in strophische Einheiten aufgrund von vermuteter Textverderbnis schwierig. Es eröffnen sich für den zweiten Textteil unter Johansdorf somit Fragen zur Editionseinrichtung, woran hermeneutisch-interpretatorische Herausforderungen geknüpft sind. Vor der Auseinandersetzung mit dieser Problemstelle gilt es aber, das A-Corpus autorspezifisch nach textpoetischen, diskursiven und textpragmatischen Kennzeichen zu befragen.

#### **4.1 Albrecht von Johansdorf in A**

Das Corpus gehört zu den kleineren Autorsammlungen in A: Nur sechs (oder je nach Interpretation der Textaufteilung fünf) Strophen stehen unter dem Namen Albrechts von Johansdorf. Eine Gruppierung in Strophenkomplexe ist an der äusseren Textgestalt nicht festzumachen, da die Paragraphenzeichen, die anderenorts in A durch einen Signator vorgenommen wurden, im Johansdorf-Corpus gänzlich fehlen. Am Rande des vorangehenden Corpus auf demselben Blatt unter dem Namen *Herzoge von Anehalten* ist noch ein Paragraphenzeichen zu erkennen, jedoch wurde das Blatt beschnitten.<sup>335</sup> Für das Johansdorf-Corpus ist daher entweder ein Paragraphenzeichen anzunehmen, das der Blattbeschneidung gänzlich zum Opfer fiel, oder aber es existierte nie eine solche Markierung. Auf Basis der bisherigen Erkenntnisse der Forschung lässt sich der erste Strophenkomplex 1A–3A jedoch zumindest in formaler Hinsicht als Einheit identifizieren.

##### **4.1.1 Minnedidaktisches Sprechen im Kreuzzugslied**

Die drei ersten Strophen unter dem Namen Johansdorfs umfassen je acht Verse und sind stollig mit vier Kreuzreimen (ababcdcd) gebaut, wobei die Anzahl der Hebungen insbesondere im Abgesang unterschiedlich interpretiert werden kann.<sup>336</sup> Dennoch spricht die formale Übereinstimmung für die Zusammengehörigkeit der Strophen 1A–3A, sodass im Folgenden zu fragen ist, welche inhaltlichen Kohärenzen hergestellt werden können.

---

<sup>335</sup> Vgl. Hs A, Bl. 36r, dort bei der fünften Zeile *also gebot mir diu liebe wolgetan. Sta bi la mich den wint lan weien der.*

<sup>336</sup> Vgl. SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 551.

1A

*Min erste liebe der ich ie began  
die selben muoz an mir die bæste sin  
an vroiden ich des dicke schaden han  
iedoch so ratet mir daz herze min  
5 sold ich minnen mere danne eine  
daz enwer mir niht guot  
sone minnet ich deheine  
seht wie meneger ez doch tuot*

2A

*Ich wande daz min kume were erbitten  
dar uf hat ich gedingen menege zit  
nu hat mich gar ir vrundes gruoz vermitten  
min bester trost der wenne da nider gelit  
5 ich muoz alse wilen vlehen  
un noch harte hulfe iht  
herre wan daz min leben  
daz mir niemer leit geschiht*

V. 6: *un*: und mit B/C

3A

*Ich han dur got daz cruce an mich genomen  
und var da hin durch mine missetat  
nu helfe er mir obe ich her wider kom  
ein wip diu grozen kumber von mir hat  
5 daz ich si vinde an ir eren  
so wert er mich der bette gar  
sule aber si ir leben verkeren  
so gebe got daz ich vervar*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 327, 329; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 165, 167, modifiziert)

1A: Meine erste Liebe, die ich jemals einging – dieselbe soll in Bezug auf mich die schlimmste sein. An Freuden erleide ich deshalb oft Schaden. Jedoch, so rät mir mein Herz, sollte ich mehr als eine lieben, wäre das nicht gut für mich, denn dann würde ich keine lieben. Doch sieht, wie viele trotzdem so handeln.

2A: Ich glaubte, dass mein Kommen erbeten wäre.<sup>337</sup> Darauf habe ich lange Zeit gehofft. Doch nun hat mich ihr Freundesgruss gänzlich verschmäht. Mein grösster Trost, der liegt, so glaube ich, am Boden. Ich soll wie vormals flehen und dies auch weiterhin standhaft <tun>, hülfe es etwas. Herr, wenn das mein Leben <wäre>; nämlich dass mir niemals Leid geschähe!

3A: Ich habe für Gott das Kreuz auf mich genommen und ziehe um meiner Sünden willen aus. Nun helfe er mir, wenn ich wieder hierherkommen soll. Eine Frau, die wegen mir grosse Not erleidet – dass ich sie in ihrer ehrenhaften Art vorfinden möge! Dann erfüllt er meine Bitte gänzlich. Sollte sie ihr Leben <zum Schlechten hin> verändern, so gebe Gott, dass ich weggehe.

Zu Beginn der Strophe 1A ist zunächst offen, ob die liedinterne Sprecherposition männlich oder weiblich besetzt ist. Das lyrische Ich benennt seine *erste liebe* zugleich als die *bæste* und folglich als mit Schwierigkeiten behaftet. Ein solcher Einstieg mag überraschen, was wohl für viele Editoren ein Grund war, *bæste* als Lesart auszuschliessen.<sup>338</sup> Doch die Lesart *bæste* lässt

<sup>337</sup> Vgl. unten Anm. 340 zur Übersetzung von *kume*.

<sup>338</sup> SCHNEIDER (1987) hält für A fest, dass «[f]ür Diphthonge und Umlaute [...] zahlreiche, in ihrer Verwendung nicht durchgehend streng differenzierte diakritische Zeichen gebraucht» (S. 186) werden. Dies zeigt sich

sich aufgrund der nächsten Aussage des Ich durchaus stützen: *an vroiden ich des dicke schaden han* (1A, 3) – weil die *erste liebe* die *bæste* ist, hat das, was von *vroiden* durchdrungen war, einen bitteren Nachgeschmack. Diese Zwiespältigkeit der *liebe* zeigt sich auch im weiteren Verlauf der Strophe. *iedoch*, also trotz der Problemhaftigkeit der *liebe*, ist das Ich von seinem *herze* aufgefordert, seine *erste liebe* als seine einzige zu pflegen. Ein *geteiltes* *minnen* hätte wiederum negative Folgen für das Ich (vgl. 1A, 4–5), bei dem es sich um einen Mann handeln muss, wie nun deutlich wird (vgl. die femininen Objekte *eine* V. 5 und *deheine* V. 7). Mehr als eine Frau zu lieben, würde das Verhalten des Sängers-Ich als *niht guot* (1A, 6) entlarven. Trotz dieser allgemein bekannten Regel der Exklusivität von *liebe* gibt es offenbar andere Männer, die sich nicht entsprechend verhalten (vgl. 1A, 8). Für sich gelesen hat die Strophe 1A somit auch spruchhaften Charakter.<sup>339</sup> Sie enthält eine allgemeine Lehre über die ethisch richtige Art der *liebe*, was das Sängers-Ich jedoch nicht mit einer explizit lehrenden Sprechweise (im Duktus *«Du sollst (nicht)»*), sondern implizit darlegt, indem von der eigenen Situation auf andere Personen geschlossen und deren Verhalten beklagt wird.

Die Ausführungen des Sängers-Ich in der nächsten Strophe knüpfen an die Problemlage der ersten Strophe an: Die lang gehegte Hoffnung, dass sein *kume erbitten* und das Ich somit bei

---

auch anhand eines Vergleichs verschiedener Schreibweisen von *bæse* in A, der keine eindeutige Entscheidung für oder gegen einen Fehler in 1A, 2 zulässt: Ein weiteres Mal findet sich die Schreibung *æ* in A (vgl. *bæse* RdA 8A, 2), doch es finden sich mehr Belege für die Schreibung *e* über *o* (*ō*) (vgl. *bōsen* RdA 28A, 6, *bōser* RdA 19A, 7, *bōsen* RdA 68, 1). Die Forschung kommt zu unterschiedlichen Lösungen. In MFMT<sup>38</sup> Bd. I lauten die Anfangsverse *Min erste liebe, der ich ie began, / diu selbe muoz an mir diu leste sîn* (MF 86,1, 1–2). SUDERMANN (1976, S. 91f.) konjiziert ebenso und lehnt bei seiner Interpretation die Lesart *bæste* ab mit der Begründung, die *erste liebe* als die *bæste* im Sinne von *«schlecht»* oder *«wertlos»* zu bezeichnen, passe weder in den Liedkontext noch zu Albrechts Œuvre. Zweifelsohne liegt es nahe, die *liebe* im Rahmen dieser Klage-/Lehrstrophe als erste und letzte zu definieren. Allerdings steht diese Variante in keiner Handschrift und ist somit das Produkt der editorischen Bearbeitungen. Eine andere Möglichkeit, die ebenfalls nicht in den Handschriften zu finden ist, schlägt BERGMANN (1963, S. 87) vor: Statt *bæste* liest er den Superlativ *beste*, was ebenso wie *leste* inhaltlich denkbar ist und bezüglich des Verständnisses der Strophe in eine ähnliche Richtung wie B und C (dort steht *liebeste*) geht. SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 326) und KASTEN/KUHN (Deutsche Lyrik, S. 164) entscheiden sich bei ihren Editionen für die B-/C-Variante und schreiben *liebeste*. Im Kommentarteil seiner Lyrikedition verweist SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 551) aber darauf, dass auch die Lesart *bæste* *«[t]rotz dem scheinbaren Widerspruch»* Sinn mache. Ich versuche eine Interpretation mit der Beibehaltung von *bæste*, wenngleich das Adjektiv ein negatives Bedeutungsspektrum hat, was meines Erachtens nicht zwingend mit Wertverlust einhergehen muss. Überdies gehe ich grundsätzlich davon aus, dass inhaltliche Widersprüchlichkeit nicht per se gegen eine Lesart spricht. Dies gilt ebenfalls für die Erwartung, dass die *erste liebe* positiv bezeichnet werden sollte. Eine solche Erwartung könnte erklärt werden mit dem religiösen Horizont, der durch die Wortwahl *Min erste liebe* aufscheint: Denkbar wäre eine Anspielung auf einen Ausschnitt aus dem Sendeschreiben im Buch der Offenbarung, wo die Gemeinde in Ephesus angeklagt wird, sich von ihrer ersten Liebe abgewandt zu haben, vgl. Off 2,4: *Sed habeo adversum te, quod caritatem tuam primam reliquisti* (dieses und die weiteren Bibelzitate nach Biblia Sacra Vulgata<sup>5</sup> 2007. Übersetzung: *«Aber ich habe gegen dich, dass du deine erste Liebe verlassen hast»*). Die erste Liebe steht also vor dem biblischen Hintergrund für Beständigkeit und Intensität, sie ist gegenüber allen anderen hervorgehoben und hat eindeutig das Prädikat *«gut»*. Gerade die Umkehrung aber, die bei der Lesart *bæste* geschieht, könnte auf eine Auseinandersetzung Albrechts mit dem Problem *«Frauen- oder Gottesminne?»* hinweisen. Dieser Diskurs ist vor allem im zweiten Strophenkomplex 4A–6A zentral.

<sup>339</sup> Vgl. RANAWAKE (1994, S. 257) weist ebenfalls auf den *«lehrhaften Einschlag»* dieser Strophe hin.

seiner Geliebten willkommen wäre<sup>340</sup>, müsse unerfüllt bleiben, denn der *vrundes gruoz* der (auch hier nur angedeuteten) Frau sei ihm nicht zugesprochen worden (vgl. 2A, 1–3). Darum liege sein *besten trost* [...] *dar nider* (2A, 4) und so müsse es weiterhin um Erhörung bitten (vgl. 2A, 5–6). Die anschliessende Rede bezweckt zweierlei: Das Ich drückt zum einen seine Beständigkeit aus und hebt sich zum anderen von den am Ende der vorangehenden Strophe angeklagten Männern ab. Die daran anknüpfende Bitte um ein leidfreies Leben richtet sich aber nicht an die Minnedame, wie dies vor dem Hintergrund zahlreicher Werbungslieder zu erwarten wäre, sondern an Gott (vgl. *herre*, 2A, 7).<sup>341</sup> Damit gehen die Sprechakte Klage und Gebet fliessend ineinander über, und neben dem Ergebnheitsdiskurs kommt der religiöse Diskurs ins Spiel. Diese Verflechtung ist hinsichtlich der geforderten Absolutheit der *liebe* nicht unproblematisch, zeigt das Sänger-Ich mit seinem Gebet doch an, dass die Minnedame keine allumfassende Macht über ihn besitzt.

Dass auch ein Abhängigkeitsverhältnis zu Gott besteht, wird in Strophe 3A noch deutlicher. Das Sänger-Ich erzählt rückblickend von seiner Entscheidung, an einem Kreuzzug teilzunehmen (vgl. 3A, 1).<sup>342</sup> Zu diesem Entschluss kam es aufgrund einer *missetat* (3A, 2). Worin diese *missetat* besteht, wird nicht näher ausgeführt. Anders ist dies bei einem der wenigen weiteren Minnekreuzzugslieder in A unter dem Namen Rubins. Dort heisst es: *Swer nu daz criuce niht enninmet / der libes und guotes hat / in vollem dast misseta<n>*<sup>343</sup> (Ru 14A, 1–3), womit die nicht geleistete Kreuznahme als Sünde deklariert wird. Denkbar ist jedoch auch eine weiter gefasste Definition von *missetat*, welche die Schuldhaftigkeit des Menschen im

<sup>340</sup> Der Wortlaut *min kume were erbitten* (2A, 1) ist möglicherweise verderbt. Dies ist jedoch nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden, da die Schreibung *kume* für Formen des Verbs *komen* sich in A mehrere Male findet und neben der Schreibung *kom-* steht, wie im Johansdorf-Corpus selbst zu sehen ist (vgl. *kom*, 3A, 3). Nichtsdestotrotz ist die Option in Betracht zu ziehen, dass die Verse für einen historischen Rezipienten in der handschriftlichen Form verständlich waren.

<sup>341</sup> Zur Übersetzung der Verse 7 und 8 *herre wan daz min leben / daz mir niemer leit geschiht* («Herr, wenn das doch mein Leben <wäre>, nämlich dass mir niemals Leid geschähe»): In V. 7 fehlt in A ein Verb, was aber nicht zwingend mit einem Fehler gleichgesetzt werden muss, sondern metrischen Gründen geschuldet sein kann.

<sup>342</sup> So ist der Ausdruck *daz cruce uf mich genomen* vermutlich zu deuten. Zu denken ist gleichsam an biblische Anklänge, die auf eine christliche Lebensführung im Allgemeinen abzielen, vgl. Mt 10,37–38: 37 *qui amat patrem aut matrem plus quam me non est me dignus et qui amat filium aut filiam super me non est me dignus* 38 *et qui non accipit crucem suam et sequitur me non est me dignus* (Übersetzung: «Wer Vater oder Mutter mehr liebt als mich, der ist meiner nicht wert. Und wer Sohn oder Tochter mehr liebt als mich, der ist meiner nicht wert. Und wer sein Kreuz nicht auf sich nimmt und mir nachfolgt, der ist meiner nicht wert.»). Noch frappanter scheint mir im Zusammenhang mit der Frauenminnethematik die Stelle in Lk 14,26–27, wo die Liebe zur Ehefrau explizit angesprochen ist: 26 *si quis venit ad me et non odit patrem suum et matrem et uxorem et filios et fratres et sorores adhuc autem et animam suam non potest meus esse discipulus* 27 *et qui non baiulat crucem suam et venit post me non potest meus esse discipulus* (Übersetzung: «Wenn jemand zu mir kommt und hasst nicht seinen Vater, seine Mutter, seine Frau, seine Kinder, seine Brüder, seine Schwestern, dazu auch sein eigenes Leben, der kann nicht mein Jünger sein. Und wer nicht sein Kreuz trägt und mir nachfolgt, der kann nicht mein Jünger sein.»).

<sup>343</sup> In der Handschrift steht *missetat*. Die Korrektur zu *misseta<n>* entnehme ich der Edition von GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 13A–16A. Übersetzung Ru 14A, 1–3: «Wer auch immer, der Leben und Besitz zur Genüge hat, das Kreuz nun nicht nimmt – der handelt falsch.»

Allgemeinen meint.<sup>344</sup> Für das Sänger-Ich bei Johansdorf steht nun, im Unterschied zu Rubin, nicht die Definition der *missetat* oder eine anderweitige Begründung für den Kreuzzug im Mittelpunkt seines Singens, sondern die anscheinend nach wie vor bestehende Beziehung zur Minnedame. Nach dem Kreuznahmebericht erbittet das Ich sich von Gott die Möglichkeit zur Rückkehr zur Geliebten (vgl. 3A, 3–4). Die verehrte Dame ist an dieser Stelle erstmals nicht auf ein Pronomen reduziert, sondern wird mit einem Substantiv (*ein wip*, 3A, 4) fassbar.<sup>345</sup> Die Zuschreibung des Ich, diese Frau habe *grozen kumber* (3A, 4), mag irritieren angesichts der Tatsache, dass das Ich in 2A von der Verwehrung des *vrundes gruo*z spricht, sein Leid darüber beklagt und somit auf eine ablehnende Haltung der Frau hinweist. Eben diese Diskrepanz gab in der Forschung teilweise Anlass zur Separierung der dritten Strophe von den beiden vorangehenden; die Widersprüchlichkeit in der Argumentation des Sänger-Ich wurde als Inkohärenz gedeutet.<sup>346</sup> Meines Erachtens sind beide Optionen – Einzelstrophigkeit und liedhafte Zusammengehörigkeit aller drei Strophen – in Betracht zu ziehen. Im Falle eines dreistrophigen Liedes ist die Widersprüchlichkeit, die durch eine Kombination der Aussagen über die Frau in 2A und 3A generiert wird, als inhaltlicher Bruch deutbar, der die Problemhaftigkeit der Minne verdeutlicht und zugleich den Zwiespalt des Sänger-Ich widergespiegelt.

In dieser dritten Strophe ist auf inhaltlicher Ebene aber noch mehr ‹neu› gegenüber den vorangehenden Strophen. Statt der demütigen Sprechweise in 2A schlägt das Sänger-Ich nämlich einen subtil fordernden Ton an: Die Rückkehr zur Frau wird an eine Bedingung, *an ireren* (3A, 5), geknüpft, wodurch sich hinsichtlich des Ergebnheitsdiskurses eine weitere Dimension eröffnet. Folglich ist nicht nur das Sänger-Ich abhängig von der Minnedame, zudem ist sie auch abhängig von ihm. Beim *verkeren* des Lebenswandels der Frau wünscht sich das Ich sogar: *so gebe got daz ich vervar* (3A, 8). Diese fatalistisch anmutende Äusserung, die nicht nur die Abwendung von der Frau, sondern das Scheiden aus der Welt, den Tod, meinen kann, hat zwei Seiten. Zum einen begibt sich das Sänger-Ich damit ein weiteres Mal in eine

<sup>344</sup> Weitere Belege für *missetat* sind in A im Minnekontext bei Reinmar (RdA 9A, 6), Heinrich von Morungen (HvM 29A, 4) sowie Leuthold von Seven (LvS 41A, 9) und im Sangspruch-Kontext bei Walther von der Vogelweide (WvV 108A, 3) zu finden, jedoch mit unterschiedlichen oder ebenfalls offen gelassenen Deutungsmöglichkeiten. So bezieht sich die Aussage in der Walther-Strophe 108A beispielsweise auf einen politischen Kontext (vgl. SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Spruchlyrik, S. 286f.). GOLLER (2008, S. 45) definiert die *missetat* bei Albrecht als ‹Sünden des Kreuzfahrers, deren Tilgung ihm durch die Kreuzfahrt [...] durch die kirchliche Propaganda versprochen wurde.›

<sup>345</sup> Das Substantiv *ein wip* kann entweder uneindeutig (‹irgendeine Frau›) oder spezifizierend (‹eine einzige Frau›) aufgefasst werden. Der Relativsatz *diu grozen kumber von mir hat* (3A, 4) legt letztere Option nahe.

<sup>346</sup> BERGMANN (1963, S. 89f.) nimmt für die formalen Unregelmässigkeiten der Strophe 3A eine verderbte Überlieferung an und kann die Zugehörigkeit auf formaler und inhaltlicher Ebene plausibel machen. In der wenige Jahre später erschienenen Arbeit spricht sich INGE BRAND (1966, S. 79) für eine Trennung dieser Strophe von den anderen aus, da ‹eine gedankliche und motivische Verbindung [...] sich nur mit Gewalt und auch dann nur höchst unbefriedigend herstellen› liesse; diese Positionen wurde in der Forschung bereits früher vertreten (vgl. dazu THEISS 1974, S. 60f.). Gemeinsam ist BERGMANN und INGE BRAND (sowie PRETZEL 1962, S. 231f., und nahezu allen weiteren Arbeiten zu diesen Strophen), dass bei der Interpretation von einem vierstrophigen Lied ausgegangen wird.

doppelte Abhängigkeit: Die Erhörung seiner Bitte erfleht es von Gott (vgl. 3A, 6), ein ehrenvolles Verhalten erwartet es vonseiten der Frau. Zum anderen ist die Souveränität der Frau als eine über alles erhabene Minneherrin infrage gestellt. Wenn das Sänger-Ich zurückkehrt, ist dies ein Beweis für die Ehrenhaftigkeit der Frau. Andernfalls ist darauf zu schliessen, dass sie ihr Leben *verkert* hat. Die Minnedame gerät dadurch in eine zweifelhafte Position, die ihr angelastet werden könnte. Diese Abhängigkeit vom Sänger-Ich ist auch in einem Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Lied Thema. Provokativer als bei Johansdorf spricht das Sänger-Ich bei Walther: *ion weiz si niht swenne ich min singe laze daz ir lop zergat* (WvV 112A, 6) und *nimet si mich von dirre not / ir loben hat mines lebennes<sup>347</sup> ere sterbet si mich so ist si tot* (WvV 114A, 5–6).<sup>348</sup> Das Ich stellt heraus, dass das Abhängigkeitsverhältnis kein einseitiges ist, sondern die Dame und ihr Lob durch den Sang bestimmt sind. Damit geht Walther deutlich weiter als Johansdorf, dessen Drohung nicht derart drastisch formuliert ist. Dieser punktuelle Vergleich zeigt, dass die Forderung nach gegenseitiger Minne mit einem unterschiedlichen Grad an Nachdrücklichkeit geschehen kann.

Neben diesem textpragmatischen Aspekt gilt es für Fragen der Kohärenz der Johansdorf-Strophen 1A–3A die diskursive Dimension zu beachten, denn die dritte Strophe führt wie erwähnt ein neues Motiv – das des Kreuzzuges – ein und macht den Strophenkomplex rückwirkend zu einem Minnekreuzlied. Die Kreuznahme wird aber nicht als Grund für die Minneschwierigkeiten angeführt, vielmehr ist die Ablehnung seitens der Minnedame als Trennungsgrund zu vermuten. Wenn überhaupt, ist die Kreuznahme nur als sekundäre Ursache der Trennung zu nennen. Das Sänger-Ich weist jedoch nirgends auf einen Konflikt «Gott oder die Frau» hin, sondern deutet mit dem Kreuzmotiv die Schuldhaftigkeit des Menschen im Allgemeinen und somit auch die Fehlbarkeit der Minnedame an.

Dass die drei Strophen aber zwingend im Umfang und in der Reihenfolge von A entstanden sind, ist weder letztgültig zu beweisen noch zu widerlegen. Die Varianz in Strophenumfang und -anzahl in der Parallelüberlieferung gibt Zeugnis davon, dass bereits die mittelalterlichen Kompilatoren unterschiedlicher Meinung waren, wie die Strophen zu einer liedhaften Einheit zu ordnen sind. Die Frage nach strophenübergreifender Kohärenz ist auch für die weiteren Johansdorf-Strophen in A zu stellen, ihre Ursache liegt indes nicht in der divergenten Parallelüberlieferung.

<sup>347</sup> Korrigiert aus *lebennes*.

<sup>348</sup> Übersetzung WvV 11A, 6: «Ja, weiss sie nicht, dass – wenn ich mit Singen aufhöre – auch ihr Lob endet?» Übersetzung WvV 114A, 5–6: «Befreit sie mich aus diesem Leid, dann hat ihr Loben Anteil an der Ehre meines Lebens, doch lässt sie mich sterben, ist auch sie tot.» Vgl. zur detaillierten Deutung der Walther-Strophen und zur Diskussion über die Intertextualität mit Reinmar (vgl. *stirbet si so bin ich tot*, RdA 17A, 8) BAUSCHKE-HARTUNG 1999, S. 195–220.



#### 4.1.2 Frauen- und Gottesminne als Dilemma?

Auf das Fehlen von Paragraphenzeichen im Johansdorf-Corpus und die erschwerte Strophen-einteilung habe ich bereits hingewiesen. Es ist anzunehmen, dass der Signator für diese Strophen keine Aussagen zu Tongleichheit oder -verschiedenheit machen konnte oder wollte, was mit der schwer deutbaren Reimstruktur und dem stellenweise lückenhaften und darum kaum verständlichen Inhalt begründet werden könnte. Mindestens die Reimpunktsetzung der ersten Verse muss fehlerhaft sein, da sie in viel zu kurzen Abständen erfolgte: *Do diu wolgetane gesach daz cruce an mi/ne cleide. do sprach diu guote. gie.* (Bl. 36r, Z. 29 und 30).<sup>349</sup> Es liegt daher nahe, eine zumindest teilweise verderbte Überlieferung dieser Strophe anzunehmen.<sup>350</sup>

Fraglich ist nun, ob und wenn ja, mit welchem Resultat sich die Strophen rekonstruieren lassen. URSULA AARBURG und später OLIVE SAYCE konnten zeigen, dass es sich bei dem unikal überlieferten Corpusteil ursprünglich vermutlich um eine dreistrophige Kontrafaktur eines Liedes Conons de Béthune handelt.<sup>351</sup> Als Vorlage diente dabei jedoch nur die metrische Form von Conons Lied, inhaltliche Anknüpfungspunkte sind kaum gegeben.<sup>352</sup> Aufgrund dieser formalen Verwandtschaft lässt sich für den zweiten Corpusteil unter dem Namen Albrechts von Johansdorf ein dreistrophiges, stollig gebautes Lied mit je acht Versen und dem Reimschema ababbaba rekonstruieren. Dieser metrische Bau weist eine grosse Ähnlichkeit zum vorangehenden Strophenkomplex 1A–3A auf, sodass sich die Frage nach inhaltlichen Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschieden aufdrängt.

---

<sup>349</sup> Transkription des letzten Textteils (5A und 6A) unter dem Namen Albrechts: *Do diu wolgetane gesach daz cruce an mi/ne cleide. do sprach diu guote. gie. wie wiltiu nu geleisten die beide varn uber mer /und iedoch weszen hie si sprach wold geborn umbe si e waz mir we do geschach / mir nie. so leide nu min herzevrowe nu entrure niht so sere daz will ich / iemer zeinem liebe haben wir suln varn dur des richen gottes ere gern ze / helfe dem vil heiligen grabe swer daz bestruchet der mac vil wol besnabe dane / niemen zesere gevalle daz meine ich so so die selen werden vro. so si zehimele keren mit schallen.* Ich folge für die Edition der Strophe 5A der Edition in MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 180f., vgl. auch MFMT Bd. II, S. 88. Die rekonstruierten Textteile sind in dieser Strophe, anders als in dieser Arbeit sonst bei «schwer» zu edierenden Textstellen, recte gekennzeichnet.

<sup>350</sup> Der Vergleich mit einer Parallelüberlieferung ist aufgrund der unikalen Überlieferung nicht möglich. So mussten sich die Editoren durchwegs mit einer Rekonstruktion behelfen; dies mit unterschiedlichen Resultaten, vgl. beispielsweise die Edition in MFMT<sup>38</sup> Bd. I (S. 180f.), die drei Strophen annimmt, und anders SCHWEIKLE (Frühe Minnelyrik, S. 348, 350), der seiner Edition zwei Strophen unterschiedlichen Baus zugrunde legt.

<sup>351</sup> Vgl. AARBURG 1956, S. 40 (zur Melodie) und S. 45 (weitere Anmerkungen), sowie SAYCE 1999, S. 55ff.

<sup>352</sup> Vgl. SAYCE 1999, S. 63. Sie nimmt stattdessen an, dass Albrecht auch das Lied *Mîn herze und mîn lîp die wellent scheiden* (MF 47,9) Friedrichs von Hausen kannte, macht aber auf den anderen Umgang mit dem Motiv des Abschieds von der Frau aufmerksam (vgl. SAYCE 1999, S. 60).

4A

*Mich mac der tot von ir minnen wol scheiden  
anders nieman des han ich gesworn  
ern ist min vriunt niht der mir si wil leiden  
wand ich zu einer vroide si han erkorn*

- 5 *swenne ich von schulden erarn iren zorn  
so bin ich vervluochet vor gotte alse ein heiden  
si ist wol gemuot und ist vil wol geborn  
heiliger got wis gnedic uns beiden*

5A

*Do diu wolgetane gesach an minem cleide  
daz cruce, do sprach diu guote e ich gie  
wie wiltu nu geleisten diu beide  
varn über mer und iedoch wesen hie*

- 5 *si sprach wie ich wold gebarn umbe sie*

<...>

<...>

*e was mir we do geschach mir nie so leide*

6A

*Nu min herzevrowe nu entrure niht so sere  
daz wil ich iemer zeinem liebe haben  
wir suln varn dur des richen gottes ere  
gern ze helfe dem vil heiligen grabe*

- 5 *swer da bestruchet der mac vil wol besnabe*

*dane niemen ze sere gevalle*

*daz meine ich so so die selen werden vro*

*so si ze himele keren mit schallen*

V. 5: *besnabe*: *besnaben*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 349, 351, modifiziert)

4A: Nur der Tod kann mich von ihrer Liebe trennen, sonst niemand, das habe ich geschworen. Der ist nicht mein Freund, der sie mir verleiden will, denn ich habe sie mir als Grund zur Freude auserwählt. Wenn ich zu Recht ihren Zorn verdiene, dann bin ich vor Gott verflucht wie ein Heide. Sie ist von edler Gesinnung und hoher Geburt. Heiliger Gott, sei uns beiden gnädig.

5A: Als die Schöne das Kreuz auf meiner Kleidung erblickte, da sprach die Gütige, ehe ich ging: <Wie willst du beides leisten – weggehen und dennoch hierbleiben?> Sie sprach, wie ich mich ihretwegen verhalten wolle. <...> <...> (c)Vordem war mir weh zumute, doch damals widerfuhr mir kein solches Leid(y).

6A: Meine von Herzen geliebte Frau, trauere nun nicht so sehr. Darauf wird stets meine Liebe ausgerichtet sein: Wir sollen zur Ehre des höchsten Gottes gerne <dorthin> ziehen, um das Heilige Grab zu schützen. Wer da strauchelt, der kann sehr wohl stürzen – da kann niemand zu tief fallen. Das meine ich so:<sup>353</sup> Die Seelen werden selig, wenn sie jauchzend zum Himmel ziehen.

In diskursiver Hinsicht schliesst Strophe 4A mit der Treuebeteuerung eines Sänger-Ich gegenüber der Geliebten an die für 1A massgeblichen Modelle der Beständigkeit und Ergebenheit an: Nur der Tod sei im Stande, ihn von *ir minnen* (4A, 1) zu trennen.<sup>354</sup> Auch üble Nach-

<sup>353</sup> Zweites *so* (V. 7) vermutlich eine Dittographie, nicht übersetzt.

<sup>354</sup> RÖLL (1983, S. 66–71) und ASHCROFT (1996, S. 142f.) verweisen auf die Formulierungsähnlichkeit des Trennungsmotivs bei Hartmann von Aue (*Ich muoz von rehte den tac iemer minnen* MF 215,14; dort die zweite Strophe *Sich mac min lip von der guoten wol scheiden*), was einerseits eine zutreffende Beobachtung ist, der ich andererseits nicht vorbehaltlos zustimmen kann, weil die Strophe Hartmanns, welche die Johansdorf-Strophe zitiert, nur in C zu finden ist. Ein Rezipient der Handschrift A oder der Handschrift C konnte

rede könne an seiner Treue nichts ändern – die Frau sei der Grund zur Erlangung von Freude (vgl. 4A, 3–4). Diese Abhängigkeit des Ich von seiner Minnedame wird im nächsten Vers noch einmal unterstrichen, indem das Sänger-Ich äussert, dass der Zorn der Minnedame und folglich der Verlust ihrer Zuneigung gerechtfertigt wären (vgl. 4A, 5). Das Ich betitelt sich gar *vervluochet* in dem Masse, wie einem Nicht-Christen die Verdammung gewiss sei (vgl. 4A, 6). Diese Demutshaltung wird verstärkt durch die Überhöhung der Frau, deren höfische Gesinnung und Herkunft (vgl. 4A, 7) das Ich offenbar als unumstössliches Faktum versteht. Wie auch schon im vorangehenden Lied die beiden Strophen 2A und 3A endet auch diese Strophe mit der Hinwendung zu Gott (vgl. 4A, 8). Variiert wird das Gebet in 4A, indem durch das Pronomen *uns* eine im Rahmen des Hohen Sings eher seltene und durchaus gewagte Einführung des Mannes und der Frau geschieht (vgl. dazu Kap. II 1.1.2).

Auch die nächste Strophe enthält im Hinblick auf die bisherigen in A Johansdorf zugeschriebenen Strophen sowohl bekannte als auch neue textpoetische und diskursive Aspekte. Strophe 5A bedient sich nämlich erneut einer religiösen Sprechweise, indem das Kreuzzugsmotiv aus 3A noch einmal aufgegriffen wird (vgl. 5A, 1–2). Die preisende Beschreibung der Frau als *wolgetane* (5A, 1) und *guote* (5A, 2) festigt das Bild, das bereits in Strophe 4A von der Frau gezeichnet wurde. Doch es wird nicht nur über die Minnedame gesprochen; sie tritt nun auch als aktive, sprechende Figur auf, wobei die Strophe mit der Inquit-Formel *do sprach diu guote* (5A, 2) in gewissem Grade narrativiert wird. In kritischem Ton richtet sich die Dame an das Sänger-Ich und fragt, wie der Mann den Dienst ihr gegenüber mit der Verpflichtung zum Kreuzzug zu vereinbaren gedenke (vgl. 5A, 3–4). Das weitere Sprechen der Frau ist als indirekte Rede wiedergegeben, eine Deutung der Verse scheint mir aber nicht deshalb, sondern aufgrund der Rekonstruktion heikel, weshalb ich sie nicht en détail vornehme. Die Prekarität der Liebessituation wird freilich in V. 3 und 4 dieser Strophe deutlich: Das Sänger-Ich steht nämlich in zwei Dienstverhältnissen, die unvereinbar scheinen. Für die Minnedame folgt daraus Leid. Da die dringliche Bitte um Gottes Hilfe am Ende von Strophe 4A auch das Sänger-Ich als leidend ausweist, eröffnen sich für die Sprecherrolle des Schlussverses der Strophe 5A (*e was mir we do geschach mir nie so leide*, 5A, 8) zwei Optionen: Entweder wird der Vers als Rede des Sänger-Ich oder als Klage der Frau aufgefasst.<sup>355</sup> Beide Möglichkeiten sind im strophischen Kontext in Betracht zu ziehen.

An das Problem der Klage knüpft die letzte Corpusstrophe 6A wiederum an, indem ein Lösungsvorschlag zur Leidbefreiung gemacht wird – und dies ist eine wichtige Differenz zum ersten Strophenkomplex 1A–3A. Zuerst richtet sich das (spätestens in dieser Strophe wieder

---

den Bezug zwischen den Liedern also nicht ohne Weiteres herstellen. Freilich ist nicht ausgeschlossen, dass Hartmann die Strophe Albrechts kannte und sich auf sie bezog.

<sup>355</sup> GOLLER (2008, S. 47) geht davon aus, dass es sich hierbei um Frauenrede handelt.

sprechende) Sänger-Ich mit einer Belehrung an die Frau: Es hält seine *herzevrowe* dazu an, *niht so sere* (6A, 1) zu trauern. Wohlgermerkt handelt sich dabei nicht um eine vollständige Absage an affektive Äusserungen, doch sie sind zu beschränken. Das höfische Ideal der *maze*, das bei Heinrich von Veldeke auf die Minnesehnsucht bezogen ist (vgl. Kap. II 3.1.3), ist in dieser Strophe auf die Trauer angewendet.

Die Definition des Ich, was es fortan als *liebe* (6A, 2) ansehen wolle und unter dem Verweis auf die Ehre Gottes (vgl. 6A, 3) auch müsse, macht deutlich, dass der Kreuzzugsauftrag gegenüber dem Frauendienst Priorität hat. Das Sänger-Ich begründet das mit der Sentenz, dass derjenige, der strauchle, zwar fallen könne, doch damit nicht die Heilsgewissheit verliere (vgl. 6A, 5–6).<sup>356</sup> Diese Argumentation gründet auf einer semantischen Differenzierung der Verben *bestruchen*, *besnaben* und *vallen*, um deren Erklärungsbedarf das Ich offenbar weiss (vgl. die explizite Ankündigung der Ausdeutung *daz meine ich so*, 6A, 7). Die Suche nach einem Lebenswandel, der ein *fro*-Werden inkludiert, findet in transzendenter Form Erfüllung; es sind die *selen*, die *ze himele keren mit schallen* (6A, 7–8). Sein Ergebenheits-Dilemma löst das Sänger-Ich somit theologisch begründet auf: Angesichts der himmlischen zukünftigen Hoffnung spielt das diesseitige Minneleid eine untergeordnete Rolle; die Suggestion einer Äquivalenz von Frauen- und Gottesminne, wie sie durch die Rede der Frau in 5A, 3–4 angenommen werden könnte, ist aufgehoben.

Trotz dieser unterschiedlichen Liedschlüsse lassen sich die beiden Strophenkomplexe unter dem Namen Johansdorfs über den Diskurs des Religiösen verbinden, obwohl im ersten Strophenkomplex 1A–3A ein klagender Sprechgestus überwiegt und bei der Kreuzzugsthematik ein anderer Schwerpunkt gesetzt wird. In welcher textpoetischen, diskursiven und textpragmatischen Hinsicht sich das Johansdorf-Corpus vor diesem Hintergrund von seiner handschriftlichen Umgebung abgrenzen lässt, ist im nächsten Kapitel zu fragen.

#### 4.1.3 Diskursive Verschiebung als Kontrastierung

Der benachbarte handschriftliche Kontext präsentiert sich folgendermassen:<sup>357</sup>

*Der Herzoge von Anehalten* – 5 Strophen

Albrecht von Johansdorf – 6 Strophen

*Der Marcgrave von Rotenbur<c>* – 3 Strophen

<sup>356</sup> Dies könnte wiederum ein Verweis auf eine Bibelstelle sein: Ps 145, 14: *Adlevat Dominus omnes qui corruunt et erigit omnes elisos* (Übersetzung: «Der Herr hält alle, die fallen, und richtet alle auf, die niedergeschlagen sind.») Diese Anspielung und die weiteren möglichen Bibelverweise (vgl. Kap. 4.1.1 Anm. 338 und 342) lassen sich dahingehend auffassen, dass Albrecht fundierte Bibelkenntnisse besass, was die Beobachtung der häufigen Verwendung religiös geprägter Sprechweise bei Albrecht untermauern würde. Inwiefern es sich in A bei der spezifischen Verwendung von Bibelversen um ein besonderes Merkmal Albrechts handelt, muss offenbleiben.

<sup>357</sup> Ein vollständiger Abdruck der Corpora befindet sich im Anhang auf S. 253f. (*Der Herzoge von Anehalten*) und S. 254 (*Der Marcgrave von Rotenbur<c>*).

Alle drei Corpora sind von eher geringem Umfang. Es zeigt sich also scheinbar gegen Ende der Handschrift eine Tendenz zu kleineren Corpora, allerdings stehen vor dem *Herzoge von Anehalten*-Corpus unter dem Namen Günthers von dem Forste 40 Strophen. Nach dem *Marcgrave von Rotenbur<c>*-Corpus und drei Strophen, die Bruder Wernher zugeschrieben werden, folgt das Corpus unter dem Namen Leutholds von Seven mit 47 Strophen. Damit erweist sich der Corpusumfang einmal mehr als nicht konstanter Ordnungsparameter, sodass wiederum nach inhaltlichen Bezügen zu fragen ist, die zur Anordnung der Corpora beigetragen haben könnten.

In dem ersten, drei Strophen umfassenden Lied unter dem Namen *Herzoge von Anehalten*<sup>358</sup> benennt ein Sänger-Ich als Singanlass zunächst den Einbruch des Winters, der als personifizierter Feind der Liebenden inszeniert wird (vgl. *Ich wil den winter enphahen mit gesange*, HerZA 1A, 1).<sup>359</sup> Die Naturmetaphorik spielt auch in den weiteren Strophen eine tragende Rolle: Seiner *vroide* tue der Winter keinen Abbruch, so das Ich, selbst wenn die Vögel verstummen (vgl. HerZA 1A, 2–4). Der Grund für diese dauerhafte *vroide* liege bei der Geliebten, die das Ich mit Attributen *roter munt*, *roseloths wange*, *guote* und *liehter varwe schin* (HerZA 1A, 5–7) beschreibt. In diesem «frohen» Redegestus fährt das Ich in der zweiten Strophe fort und trotzt nicht nur dem Winter, sondern auch den *argen schalke* (HerZA 2A, 2). Diese entehren sich durch ihr Gebaren; das Sänger-Ich dagegen betont, dass es *die guoten* (HerZA 2A, 3) liebe. Diese Liebesbezeugung ist im Folgenden auf eine Frau spezifiziert. Seine Zuneigung sieht das Sänger-Ich durch die Schöpfung der Frau durch Gott legitimiert (vgl. HerZA 2A, 4–6). Die dritte Strophe enthält wiederum eine Absage an diejenigen, welche die Liebe (metaphorisch als der *walde* mit seinem *loup* und die *heide* mit ihren *blüeten* umschrieben, vgl. HerZA 3A, 1–2) und schliesslich auch die *guote vroide* (HerZA 3A, 4) vergällen wollen. Diese *vroide* aber ist für das Sänger-Ich essenziell: Ein Leben ohne *vroide* setzt es mit dem Verhalten der *wolve* (HerZA 3A, 5) gleich und deklariert ein solches als unhöfisch. Zum Schluss dieser mit Antithesen durchsetzten Strophe wird bekräftigt, dass *vroide* und *ere* (HerZA 3A, 7) zusammengehören.

Damit ist die *vroide* als wiederkehrendes Leitwort dieses Strophenkomplexes zu benennen. Es findet sich zudem im Johansdorf-Corpus und wird dort an den *schaden* (vgl. AvJ 1A, 3) des Ich geknüpft. Im Gegensatz dazu äussert sich das Sänger-Ich im *Anehalten*-Lied aber überschwänglich und positiv, wenngleich diese Position offenbar nicht unangefochten bleibt,

<sup>358</sup> Bei dem Titel *Herzoge* handelt es sich nach Annahme der Forschung um einen Irrtum, gemeint ist vermutlich Graf Heinrich I. von Anhalt (vgl. MERTENS: Art. «Graf Heinrich von Anhalt». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 [1981], Sp. 685, vgl. auch KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 17). Für meine Untersuchung spielt dieser Fehler jedoch eine untergeordnete Rolle, weshalb ich für den Namen die handschriftliche Schreibung beibehalte.

<sup>359</sup> Übersetzung HerZA 1A, 1: «Ich will den Winter mit Gesang empfangen.» EDER (2016, S. 169–171) definiert einen solchen Einstieg als «kontrastiven» Natureingang.

wie die mehrfache Kritik an Dritten vermuten lässt. Der Unterstützung seiner Geliebten ist sich dieses Ich aber gewiss; das lässt sich aus der Aussage schliessen, dass die Minnedame *huote* (HerzA 2A, 6) gewähre. Die Äusserungen über die Minnedame sind bei Johansdorf geradezu gegenteilig angelegt: Im ersten Strophenkomplex berichtet das Ich vom ausbleibenden Gruss (vgl. AvJ 2A, 3–4) und in Strophe 4A wird die Option der Ablehnung seitens der Frau hypothetisch genannt (vgl. AvJ 4A, 5).

Bemerkenswert ist hinsichtlich der besungenen Minnedame zudem die im Vergleich zu Johansdorf zwar stereotype, aber stärkere Konturierung der Frau in den *Anehalten*-Strophen. Auf dieser liegt im zweiten, zweistrophigen *Anehalten*-Lied ein diskursiver Schwerpunkt, der in textpoetischer Hinsicht durch naturmetaphorische Elemente geprägt wird: Der *wint* (HerzA 4A, 1), *ein luft so suoze* (HerzA 4A, 3), der vom *herzen* (HerzA 4A, 2) der verehrten Frau wehe, wird zur Raum und Zeit übergreifenden Verbindungskraft stilisiert. Indes ist das *herze* (HerzA 4A, 5) des Sänger-Ich der Geliebten nicht so nah, wie es das gerne wäre. Schuld daran sei die Frau (vgl. HerzA 4A, 5), was das Ich aber nicht davon abbringt, ihr den Segen Gottes zur Bewahrung ihrer Ehre zu wünschen (vgl. HerzA 4A, 6). Abschliessend für diese Strophe wird die Minnebeziehung mit der Nennung von Mund und Kuss, der magisch wirkend nicht altern lässt (vgl. HerzA 4A, 8), von der unverfänglicheren Herzensebene auf eine konkrete, körperliche Ebene verlegt. An diese äusserliche Symbolik anschliessend fährt das Ich in der nächsten Strophe mit einem Frauenpreis fort: Ob der Schönheit seiner Geliebten werde über andere Frauen nicht mehr gesungen oder geredet (vgl. HerzA 5A, 1–2). Zu dem *mundel rosenvar* (HerzA 4A, 7) kommen die *ougen clar* und die *wizen handen* (HerzA 5A, 3) als Körperattribute hinzu. Die räumliche Präsenz der Frau ist zwar ehrfurchtgebietend (vgl. HerzA 5A, 4), von der Sehnsucht einer körperlichen Lohnerfüllung hält dies jedoch nicht ab, wie das Verb *dormieren* (HerzA 5A, 6) anzeigt. Dieser Wunsch bleibt aber hypothetisch, denn das *schantieren* (HerzA 5A, 8) benennt das Sänger-Ich schliesslich als ausreichend. Mit den Beschreibungen und dem Lob der Minnedame unterscheidet sich die textpoetische und textpragmatische Gestaltung bei *Heinrich von Anehalten* deutlich von der bei Johansdorf. Zwar ist die Nähe und Ferne zur Geliebten stets eine bedeutsame Frage; die Minnedame gewinnt bei Johansdorf erst durch die direkte Rede in 5A an Kontur, im ersten Strophenkomplex 1A–3A ist sie kaum greifbar. Das Sprechen über die Dame erfolgt somit vor dem Hintergrund der Maximen idealen Lebens, ein preisender Sprechgestus ist bei Johansdorf aber nur punktuell vorhanden. Auch fehlt die naturmetaphorische Gestaltungsweise im Johansdorf-Corpus gänzlich.

Weiter ist für den Vergleich der Corpora in diskursiver Hinsicht noch einmal auf das Stichwort *vroide* einzugehen. Sowohl in den Johansdorf als auch dem *Herzoge von Anehalten*

zugeschriebenen Liedern erfolgt eine Auseinandersetzung mit der Frage, wie *vroide* zu erlangen sei. In diesem Zusammenhang ist bei beiden Autoren die Abhängigkeit von der Minnedame eindeutig, doch in den *Anehalten*-Strophen besteht kaum die Kipp-Gefahr, die zu Freudeverlust führen würde. Das *Anehalten*-Sänger-Ich ist sich stattdessen über weite Strecken der Zuneigung seiner Minnedame sicher. Das Sänger-Ich Johansdorfs kämpft dagegen in beiden Liedern mit der Frage, wie der Frauendienst mit der Hingabe an Gott zu vereinen sei, wobei es in 1A–3A und 4A–6A zu unterschiedlichen Schlüssen kommt. Dieser für das Johansdorf-Corpus dominierende religiöse Diskurs ist bei dem vorangehenden Corpus zwar nicht gänzlich ausgespart, wie die Segensbitte in Strophe 4A zeigt, doch die mit religiösen Topoi verbundenen Sprechakte sind bei den beiden Corpora unterschiedlich angelegt. Dies ist damit zu begründen, dass bei in den *Anehalten*-Strophen kein Konflikt zwischen Gottes- und Frauenminne entfaltet wird.

In welchem Verhältnis stehen nun die drei Strophen unter dem Namen *Der Marcgrave von Rotenbur<c>*<sup>360</sup> zum Johansdorf-Corpus? In der ersten Strophe wird die Ferne zur Frau, die bei Johansdorf in 5A ebenfalls Thema ist, zum Singanlass gemacht. Jedoch differenziert das Sänger-Ich des *Rotenbur<c>ers* das Getrenntsein von der Geliebten: Eine physische Trennung sei möglich (vgl. MarcR 1A, 1), sein Herz aber bleibe *hie* (MarcR 1A, 2) – an dem Ort, an dem auch die Minnedame sei, die sein Herz *zallen ziten* (MarcR 1A, 3) und entgegen jeglichen Widerstand besitze (vgl. MarcR 1A, 4). Damit wird in diesen Strophen eine Trias von Sänger-Ich, Frau und Dritten – hier allgemein als *welt* (MarcR 1A, 4) bezeichnet – aufgespannt; die Lösung für das Problem der Trennung lautet jedoch anders als bei Johansdorf. Bei diesem ist zudem mit dem Kreuzzug ein anderer Grund für die Abwesenheit des Ich benannt. Gleichwohl findet in den *Rotenbur<c>er*- sowie den Johansdorf-Strophen ein Nachdenken über die Möglichkeiten des beständigen Dienens statt. Das Sänger-Ich bei dem *Rotenbur<c>er* bedient sich, um seine Treue zu betonen, des über die Grenzen der Lyrik bekannten Motivs des Herzenstauschs:<sup>361</sup> Die Frau habe ihm ihr Herz überlassen (vgl. MarcR 1A, 5–7), das seine bleibe bei ihr (vgl. MarcR 1A, 8). Die zweite Strophe geht über die Verbundenheit der Herzen hinaus und bringt über den Blick des Ich hin zur Minnedame deren vorzüglichen Charakter (vgl. MarcR 2A, 2), ihr höfisch angemessenes Verhalten und ihre äussere Schönheit (vgl. MarcR 2A, 3) zur Sprache. Diese Bildfelder und das Lob der Dame lassen sich eher

<sup>360</sup> Vermutlich ist der Markgraf von Hohenburg gemeint (vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 235). Unter diesem Namen finden sich in A auf den Blättern 32v–33r weitere Strophen, die ich in Kapitel III 3.1.7 bespreche. Der philologische Umgang mit den dem *Marcgrave von Rotenbur<c>* zugeschriebenen Strophen wird dadurch erschwert, dass die Strophen 1A und 3A in C unter dem Namen Hiltbolts von Schwangau stehen und dort eine weitere Strophe eingeschoben ist (vgl. MERTENS: Art. <Markgraf von Hohenburg>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 [1983], Sp. 91).

<sup>361</sup> Vgl. grundlegend zum Motiv des Herzenstauschs mit Beispielen aus der Epik MÜLLER, J.-D. 2007, S. 355–361.

denen der *Anehalten*-Strophen als denen der Johansdorf-Strophen anlagern. Eine Differenz zu beiden vorangehenden Corpora besteht bei dem *Rotenbur<c>er* aber darin, dass die Vollkommenheit der besungenen Frau auch von anderen, die dasselbe von ihr sagen (vgl. MarcR 2A, 4), bestätigt wird. Bemerkenswert ist hierbei, dass Dritte nicht mehr als Gefahr oder Gegner der Minnebeziehung dargestellt werden, wie dies bei dem Johansdorf- und dem *Anehalten*-Corpus der Fall ist. Stattdessen ist Dritten als lobende Sänger eine positive Rolle zugeschrieben.

Im zweiten Teil der *Rotenbur<c>*-Strophe 2A bespricht das Sänger-Ich seine fortwährende Abhängigkeit von der Frau und deren Entscheidungen (vgl. MarcR 2A, 5–8). Ob die Minne als problematisch zu gelten hat, ist damit noch nicht gesagt. Erst in der dritten Strophe (MarcR 3A) scheint eine Schwierigkeit auf, obwohl die rhetorische Kunst den Inhalt überlagert: Diese unikal überlieferte Strophe enthält nämlich Minnelehren in äusserst konzentrierter Dosis, wie an dem Wortspiel mit *minne* und *minnen* und den weiteren klanglichen Sprachspielen zu erkennen ist.<sup>362</sup> Die Minne wird dabei, ganz anders als in den vorangehenden Strophen, als Problem ihrer selbst dargestellt. Diese kritisch-reflektierende Sprechweise weckt zwar bezüglich der liedhaften Einheit den Verdacht der Inkohärenz, zugleich kann aber einmal mehr das didaktische Potential des Minnesangs geltend gemacht werden. Dies zeigt sich auch im Johansdorf-Corpus, wo der Sprechakt der Belehrung über die richtige Art zu lieben in 1A anzutreffen ist. Allerdings ist das mit der Lehre verbundene Nachdenken über Minne bei dem *Rotenbur<c>er* und bei Johansdorf different ausgestaltet: Während eine neutrale Sprecherstimme in der Strophe MarcR 3A über Minne im Allgemeinen sinniert, begründet das Sänger-Ich sein Leid in den Johansdorf zugeschriebenen Strophen mit einem bestimmten Dilemma – der Qual der Wahl zwischen Frauen- und Gottesdienst. An diese Beobachtungen anschliessend lässt sich beim Vergleich der *Rotenbur<c>*- und der Johansdorf-Strophen die Differenz der Corpora zum einen an der religiösen Thematik festmachen, die für Johansdorf massgeblich ist, bei dem *Rotenbur<c>er* aber fehlt. Zum anderen unterscheiden sich die Corpora hinsichtlich der entworfenen Minnebeziehung und der Funktion der Sprechakte.

Der Vergleich dieser drei eher kurzen Corpora macht deutlich, dass auch weniger umfangreiche Corpora eine thematische Breite des Minnesangs bieten, die von überschwänglicher, naturnaher Minne- und Freude-Darstellung (*Der Herzoge von Anehalten*) über religiös geprägte Sprechweise (Albrecht von Johansdorf) hin zu gänzlich auf die Frau konzentrierten

---

<sup>362</sup> MarcR 3A: *Swer sich so sere an die minne verlat / daz er die minne rehte sol minnen / hat danne diu minne gedaht / daz er des lon von der minne gewinnet / nu heizent siez minne minne ist ein not / minne diu sorget gein minne / minne gebot / minne zedem der sich minne versinne* (Übersetzung: «Wer sich so sehr auf die Minne verlässt, dass er die Minne recht lieben soll, hat sich die Minne so gedacht, dass er deshalb den Lohn der Minne gewinnt. Nun nennen sie es Minne, doch Minne ist eine Not. Minne wirkt der Minne entgegen. Minne gebot demjenigen Minne, der sich bezüglich der Minne irrt.»)



und lehrhaften Strophen (*Der Marcgrave von Rotenbur<c>*) reicht. Es handelt sich hierbei um corpuspezifische Tendenzen und Schwerpunkte, die im Vergleich kontrastiv-ergänzende Effekte erzeugen.

In Bezug auf die Gesamtkonzeption von A ist überdies zu fragen, ob es sich bei der Kreuzzugsthematik in Verbindung mit der Sprecher-Adressaten-Konstellation «Sänger-Ich – Minnedame» um eine Ausnahme des Johansdorf-Corpus handelt. Tatsächlich sind andere Kreuzzugslieder in A in vergleichsweise geringer Zahl vertreten. Friedrich von Hausen als (heute bekanntester) deutscher Kreuzzugslyriker ist in A gar nicht zu finden (auch nicht mit Zuschreibungsdivergenz), die Lieder unter Hartmann von Aue gehören nicht zur Gattung der Kreuzzugslyrik und auch die (in anderen Handschriften) Reinmar dem Alten zugeschriebenen Kreuzzugslieder sind in A nicht zu finden. Den «Sammelautoren» Niune und Gedrut werden zwar einige Strophen zugeschrieben, die als Minnekreuzzugslieder gelten und in B und C unter dem Namen Johansdorfs stehen (vgl. Kap. II 4.2.3), doch in den Corpora Niunes und Gedruts finden sich eine Vielzahl weiterer Themen, sodass kaum von einem diskursiven Schwerpunkt gesprochen werden kann. Dies gilt gleichsam für das Minnekreuzzugslied Rubins (Ru 13A–16A), dessen Corpus in A 26 Strophen umfasst. In den anschliessenden Strophen Ru 17A–19A wird zwar auch die Kreuzzugsthematik verhandelt, jedoch nicht in Verbindung mit Frauenminne.<sup>363</sup> Weitere Strophen mit Kreuzmotivik finden sich bei Walther von der Vogelweide: Ein Kreuzzuglied (WvV 46A–49A) und eine siebenstrophige Fassung des Palästinaliedes (WvV 50A–57A) folgen in A aufeinander (ein weiteres Indiz für den Ordnungssinn des Kompilators). Die Verbindung der Themen «Frauenminne» und «Kreuzzug» ist bei Walther aber wiederum nicht gegeben.<sup>364</sup> Dem Sangspruch zugeordnete Strophen mit Kreuzzugsthematik werden Hawart zugeschrieben (vgl. Näheres zu dessen Corpus in Kap. II 3.1.7). An diesem knappen Überblick zeigt sich zweierlei: Erstens der unterschiedliche artistische Umgang mit dem Kreuzzugsdiskurs und zweitens bei Johansdorf eine Fokussierung auf diese Thematik, was sein Corpus gegenüber den anderen Kreuzzugslyrikern in A abhebt.

---

<sup>363</sup> HOLZNAGEL (1995b, S. 98f.) wertet die Strophen 17A–19A ebenfalls als Minnekreuzzugslied, dasselbe tut BLANK (1972, S. 67). Der Diskurs «Frauenminne» wird aber nur in der um zwei Strophen erweiterten C-Fassung angesprochen. Vgl. zu den Fassungen der beiden Rubin-Lieder GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 17A–19A, sowie GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 64C–68C.

<sup>364</sup> Grundsätzlich gilt, dass Walther «das Minnekreuzlied nicht in sein Repertoire aufgenommen» hat (RANA-WAKE 1994, S. 271). Auch dies ist angesichts der Überlegung, dass die weniger umfangreichen Corpora in A eine Ergänzungs- und Erweiterungsfunktion in Bezug auf die Textsammlung haben, bemerkenswert.

## 4.2 Parallelüberlieferung des Johansdorf-A-Corpus in B und C

Die diskursive Spezifizierung des Johansdorf-Corpus betrifft gleichsam die Untersuchung der Parallelüberlieferung. Die unterschiedlichen Strophenbestände und -reihenfolgen werfen nämlich die Frage auf, ob die inhaltliche Dynamik von Minneklage und Gebet/Kreuzzugsthematik in den drei ersten Strophen in A auch für die B- und die C-Fassung gilt. Ich untersuche nachfolgend zuerst die Fassung in B und anschliessend die Fassung in C im jeweiligen Vergleich mit der A-Fassung.

### 4.2.1 (K)ein Kreuzzugslied

Die B-Fassung umfasst zwar wie die A-Fassung drei Strophen, doch nur die Strophe 1A (= 1B) und die Strophe 2A (= 3B) haben in B eine Entsprechung. Zwischen diese beiden ist eine weitere Strophe (2B) eingeschoben. Hinsichtlich ihres Umfangs sind die beiden Fassungen also gleich, doch die Varianz der Strophenzusammenstellung verändert den Inhalt massgeblich, wie ich im Folgenden zeige.

#### 1A

***Min** erste liebe der ich ie began  
die selben muoz an mir die **bæste** sin  
an vroiden ich des dicke schaden han  
iedoch so ratet mir daz herze min  
sold ich minnen mere danne eine  
daz enwer mir niht guot  
sone minnet ich deheine  
**seht** wie meneger ez doch tuot*

#### 1B

***Diu** erste liebe der ich ie began  
diu selbe muos ouch mir diu **liebeste** sin  
an vröden ich des dikke schaden han  
iedoch so ratet mir das herze min  
solte ich minnen me danne aine  
das waere mir niht guot  
so minnet ich dekaine  
**owe** wie manger es doch tuot*

#### 2B

*Ich wil ir raten bi der sele min  
durch dehaine liebe niht wan durch das reht  
was moht ir an ir tugenden besser sin  
danne obe si ir umberede liesse sleht  
tet an mir ainvaltecliche  
als ich ir ainvaltig bin  
an vröden werde ich niemer riche  
es enwaere ir der beste sin*

#### 2A

*Ich wande **daz min kume were erbitten**  
dar uf hat ich gedingen menege zit  
**nu** hat mich gar ir vrundes gruoz vermitten  
min **bester trost** der wenne da nider gelit  
ich muoz alse wilen vlehen  
un noch harte hulf ez iht  
herre **wan daz min leben**  
daz mir niemer **leit** geschiht*

#### 3B

*Ich wande **das min kumber wer erlitten**  
dar uf het ich gedingen manige zit  
**noch** hat mich gar ir friundes gruoz vermitten  
min **gros gedinge** ich waene dar nider lit  
ich muos als e wilent vlehen  
und ouch me und hulf es iht  
herre **von weme ist das min lehen**  
das mir niemer **lait** beschiht*

### 3A

*Ich han dur got daz cruce an mich genomen  
und var da hin durch mine missetat  
nu helfe er mir obe ich her wider kom  
ein wip diu grozen kumber von mir hat  
daz ich si vinde an ir eren  
so wert er mich der bette gar  
sule aber si ir leben verkeren  
so gebe got daz ich vervar*

Übersetzung 2B (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 327, 329; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 165, 167, modifiziert)

Ich will ihr bei meiner Seele raten, nicht der Liebe wegen, nur des Rechts wegen. Was könnte ihr bei ihren Tugenden besser anstehen, als wenn sie ihr Herumreden einfach aufgäbe und aufrichtig mir gegenüber wäre, wie ich aufrichtig zu ihr bin? Niemals werde ich reich an Freuden sein, wenn ihr das nicht auch als das Beste erscheint.

In Fassung A bedauert das Sänger-Ich zunächst den *schaden*, den es trotz steter Treue zur Geliebten aus der bisherigen Minnebeziehung davonträgt. Dies ist der Anlass seines Flehens um die Befreiung von Leid. Dieses Flehen richtet sich zum Schluss der zweiten Strophe nicht mehr an die Minnedame, sondern an Gott. In der dritten Strophe ist die Hinwendung zu Gott wiederholt und sie bezieht sich auf den Wunsch, zur Minnedame zurückkehren zu können. Ausserdem gibt das Sänger-Ich die eigene Sündhaftigkeit als Anlass zum Kreuzzug an und begründet damit die Trennung von der Minnedame. Dieser wolle es aber auf immer fernbleiben, falls sie *ir leben verkeren* sollte.

Bevor auf den unterschiedlichen Strophenbestand zu kommen ist, frage ich zunächst nach der Wortvarianz zwischen beiden Strophen 1A und 1B.<sup>365</sup> Für die je erste Strophe lässt sich Varianz in unterschiedlichem Grad auf der Wortebene feststellen. Als wenig signifikant ist dabei die Variante im ersten Vers einzustufen. Nicht spezifisch *Min*, sondern allgemeiner *Diu erste liebe* (1B, 1) ist es, über die das Sänger-Ich spricht – dass aber von der *liebe* des Sänger-Ich die Rede ist, wird in demselben Vers auch in B mit der Selbstnennung des Subjekts sogleich klar (vgl. *Diu erste liebe der i c h ie began*, 1B, 1). Demgegenüber unterscheiden sich die adjektivischen Attribuierungen von *liebe* in A und B signifikant voneinander: In B ist die *erste liebe* anders als in A die *liebste* (das heisst das sprachliche Gegenteil von *bæste*) und erfüllt damit eine Idealvorstellung, quasi das Nonplusultra einer *liebe* – eben die *liebste liebe*. Nichtsdestotrotz wird *schaden* (1B, 3) hervorgerufen; vielleicht gerade weil die *erste liebe* die *liebste* ist: Es könnte mit der Überhöhung der *liebe* auf die fehlende *maze* und damit das Idealmodell der Verhaltensregulierung angespielt werden. Vor diesem Ideal wird nämlich auch die Regel formuliert, das Ich solle nicht *me danne aine* (1B, 5) lieben. Trotz des unterschiedlichen Argumentationsverlaufes ist das Resultat der Strophe in A und B also dasselbe, denn *liebe* hat in jedem Fall exklusiv zu sein. Die Signifikanz der Variante *bæste* / *liebste* ist

<sup>365</sup> Vgl. für die detaillierten metrischen Unterschiede zwischen den Fassungen HEINEN Mutabilität, S. 20f.

darum zu präzisieren: Einerseits ist sie für die lexikalische Differenzierung in hohem Masse bedeutsam, da sie mit dem Gegensatzpaar *bæste* / *liebeste* eine kontrastive Zuschreibung vornimmt. Für die Gesamtaussage der Strophe andererseits ist sie als weniger signifikant einzustufen.

Bezüglich textpragmatischer Änderungen durch Varianz ist für 1A/1B der Schlussvers der Strophe zu nennen, der in A mit *seht wie meneger ez doch tuot* (1A, 8) einen deiktischen Gestus hat und das (imaginierte) Publikum explizit anspricht. In B wird mit dem Klageruf *owe wie manger es doch tuot* (1B,8) hingegen eine stärker affektiv gefärbte Bewertung des Verhaltens anderer Männer vorgenommen. Die Signifikanz dieser Variante ist aber wiederum niedrig einzustufen.

Für die nächste Strophe der B-Fassung gilt es hingegen, der Varianz eine grosse Bedeutsamkeit beizumessen, da die Strophe in A fehlt. Daran anschliessend stellt sich die Frage, ob in der B-Fassung durch diese Strophe weitere textpoetische und diskursive Elemente sowie Sprechakte hinzukommen. Genauso gilt es im Gegenzug für die <fehlende> Strophe 3A in B nach dem Wegfall von Inhalten zu fragen. Zunächst aber zur <Zusatz>-Strophe 2B: Die Strophe greift in textpragmatischer Hinsicht die implizite Belehrung aus 1B auf, indem das Sänger-Ich sagt, dass es jener einen Frau aus der ersten Strophe (auf die sich das Satzobjekt *ir* wohl bezieht) einen *rat* (2B, 1) geben wolle. In 1B war es das Herz, das dem Ich einen Rat-schlag erteilte; in der zweiten Strophe fungiert das Ich selbst als Ratgeber. Sein *rat* ist dringlich (vgl. *bi der sele min*, 1B, 1): Die Minnedame solle *ir umberede* (2B, 4) – die «umständliche, weitschweifige Rede»<sup>366</sup>, die das Sänger-Ich im Ungewissen lässt – aufgeben. Ein solches Verhalten wäre *ainvaltecliche* (2B, 5) und somit das Äquivalent zum Verhalten des Ich (vgl. 2B, 6). Seinen Ratschlag stützt das Ich jedoch bewusst nicht auf die *liebe*, sondern auf das *reht* (2B, 2) und übt so in indirekter Weise Kritik an der *liebe*, die offenbar keine stabile argumentative Grundlage bietet. Weiter betont das Ich in dieser Strophe noch einmal sein Abhängigkeitsverhältnis, indem es das Erlangen der *vröden* (2B, 7) an den *beste[n] sin* (2B, 8) der einen Minnedame knüpft.

Die Hoffnung auf Minnelohn resp. dessen Ausbleiben ist der Ausgangspunkt für die weitere Klage des Ich in der in B dritten Strophe. Anders als in A, wo der Vers *das min kume were erbiten* explizit auf ein Treffen mit der Geliebten hindeutet, glaubte das Ich in B einst, die Zeit des Schmerzes sei vorüber (vgl. *Ich wande das min kumber wer erlitten*, 3B, 1). Der fehlende *friundes gruos*, der als Auslöser des Minneleids zu gelten hat, ist in B nicht wie in A primär

---

<sup>366</sup> LEXER, s.v. *umberede*: «umständliche, weitläufige Rede, Umschreibung; weitschweifige, das Ziel od. das Wahre auszusprechende sich scheuende Rede, Streitrede». Die C-Variante *unrede* als «ungehörige, böse Rede» (LEXER, s.v. *unrede*) verwerfen KASTEN/KUHN (Deutsche Lyrik, S. 685), da dies nicht in den Kontext passe, «in dem Eindeutigkeit und Geradlinigkeit der Aussage [...] von der Frau gefordert werden».

auf die Gegenwart (vgl. *nu hat mich gar ir vrundes gruoß vermitteln*, 2A, 3) bezogen, sondern betont mit der Wortwahl *noch hat mich ir friundes gruoss vermitteln* (3B, 3) den prozessualen Charakter der Minnebeziehung. Eine weitere Wortvarianz, die aber ohne signifikante inhaltliche Konsequenzen bleibt, folgt in V. 4: Dort ist es nicht wie in A der *beste trost*, der zerstört am Boden liegt, sondern das *gros gedinge* (3B, 4). Wie auch in A bleibt dem Ich in B keine Alternative, als weiterhin den göttlichen Beistand zu erflehen (vgl. 3B, 5–7). Die Anrufung Gottes ist jedoch nicht wie in A direkt als Bitte um ein zukünftiges leidfreies Leben formuliert, sondern mit anderem Wortlaut als Frage: «Herr, wer hat mir denn dieses Lehen gegeben, das mir nichts Anderes als Leid bereitet?» Die (auch als Schreibfehler deutbare) Wortvarianz zwischen A (*leben*) und B (*lehen*) hat zur Folge, dass das Minneverhältnis in B als Rechtsverhältnis dargestellt wird. Dies klingt in 2B bereits durch den *reht*-Begriff an und wird zum Ende der B-Fassung explizit gemacht. Gott ist als höchster Richter genannt und damit einmal mehr der Diskurs des Reiligiösen angespielt. Doch im Gegensatz zu A nimmt dieser Diskurs in der B-Fassung bezogen auf alle drei Strophen deutlich weniger Raum ein, weil die Thematik des Kreuzzugs und damit das Dilemma, eine Entscheidung zwischen Gottes- und Frauen dienst treffen zu müssen, in B aufgrund der gegenüber A fehlenden dritten Strophe nicht anzutreffen sind.<sup>367</sup> Diese Differenzen lenken den Blick für den Fassungsvergleich von A und C (und in zweiter Linie auch von B und C) auf die Frage, welche diskursiven Konsequenzen sich aus der erneut variierenden Strophenzusammenstellung ergeben.

#### 4.2.2 Offene Diskurs- und Gattungsgrenzen

Festzuhalten ist für den Vergleich von A- und C-Fassung zunächst, dass sich diejenigen Strophen, die sowohl in B als auch C überliefert sind, gemeinsam von der Parallelüberlieferung in A abgrenzen lassen, da sie sich bezüglich Wortvarianz an nahezu den gleichen Stellen von A unterscheiden. Ebenfalls steht die Strophe 2B, die in A fehlt, in C. Indes präsentiert die C-Fassung über die B-Fassung hinaus eine weitere Strophenreihenfolge: Die in B fehlende Kreuzzugsstrophe (= 3A) wurde durch einen späteren C-Schreiber nachgetragen.<sup>368</sup> Ohne diesen Nachtrag entsprächen sich die B- und die C-Fassung weitgehend.

<sup>367</sup> Dies halten ebenfalls BRAUN 2005, S. 15, und REICHLIN 2012, S. 240–245, für die B-Fassung fest.

<sup>368</sup> Vgl. Handschrift C, Bl. 180r. 1C ist die einzige von diesem Schreiber nachgetragene Strophe, vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 18, vgl. zu den Händen in C auch SALOWSKY 1988, S. 423–426.

### 3A

Ich han dur got daz cruce an mich genomen  
 und var da hin durch mine missetat  
 nu helfe er mir obe ich her wider kom  
 ein wip diu grozen kumber von mir hat  
 daz ich si vinde an ir eren  
 so wert er mich der **bette** gar  
 sule aber si ir leben verkeren  
 so gebe got daz ich vervar

### 1A

**Min** erste liebe der ich ie began  
 die selben muoz an mir die **bæste** sin  
 an vroiden ich des dicke schaden han  
 iedoch so ratet mir daz herze min  
 sold ich minnen mere danne eine  
 daz enwer mir niht guot  
 sone minnet ich deheine  
**seht** wie meneger ez doch tuot

### 2A

Ich wande **daz min kume were erbitten**  
 dar uf hat ich gedingen menege zit  
**nu** hat mich gar ir vrundes gruoz vermitten  
 min **bester trost** der wenne da nider gelit  
 ich muoz alse wilen vleben  
 un noch harte hulfe ez iht  
 herre **wan daz min leben**  
 daz mir niemer **leit** geschiht

### 1C (Nachtrag)

Ich han das kriuze an mich durch got genomen  
 und var da hin dur mine missetat  
 nu helfe er mir sul ich her wider komen  
 ein wib diu grossen kumber von mir hat  
 do ich sie vinde mit ir eren  
 so gewert er mich min **willen** gar  
 sul aber si ir leben verkeren  
 so gebe got daz ich **e** vervar

### 2C

**Diu** erste liebe der ich ie began  
 diu selbe muos ouch mir diu **liebste** sin  
 an fröiden des ich dike schaden han  
 iedoch so ratet mir daz herze min  
 solte ich minnen me danne eine  
 daz were mir niht guot  
 so minnet ich dekeine  
**owe** wie menger es doch tuot

### 3C

Ich wil ir raten bi der sele min  
 dur dekeine liebe wan dur daz reht  
 waz möht ir an ir tugende besser sin  
 danne ob si ir unrede liesse sleht  
 tet an mir invaltekliche  
 als ich ir einvaltig bin  
 an fröiden werde ich niemer riche  
 es were ir der beste sin

### 4C

Ich wande **daz min kumber wer erlitten**  
 dar uf het ich gedinge menge zit  
**noch** hat mich gar ir friundes gruoz vermitten  
 min **gros gedinge** ich wene da nider lit  
 ich muos als e wilent flehen  
 und ouch me und hulfe es iht  
 herre **von wem ist daz min lehen**  
 daz mir niemer **heil** beschiht

Aufgrund der später hinzugekommenen Strophe ist für C zwischen einer ersten, früheren und einer zweiten, späteren Rezeptionsstufe zu unterscheiden. Ich gehe im Folgenden der zweiten, ‹vollständigen› C-Fassung nach, die vier Strophen umfasst. Weil diese ‹zusätzliche› Strophe sich nicht mehr in die Spalten einfügen liess, notierte der nachtragende Schreiber sie unter den spaltigen, schon vorhandenen Johansdorf-Liedern. Die von diesem C-Schreiber konzipierte Reihenfolge, auf der die zweite Rezeptionsstufe basiert, lässt sich aber nicht mehr sicher rekonstruieren. Die heute vorliegende Nummerierung der Strophen erfolgte erst um 1600 durch Melchior Goldast,<sup>369</sup> der die Strophe 1A/1B mit ‹2› bezifferte, wodurch die nachgetragene Strophe (3A/1C) den Status einer Eingangsstrophe erhält. Obwohl diese Nummerierung

<sup>369</sup> Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 2.

in den gängigen Editionen zugunsten der A-/B-Reihenfolge zurückgestellt wird,<sup>370</sup> möchte ich die durch Goldasts Nummerierung entstehende Strophenreihenfolge als Alternative diskutieren.

Bevor den inhaltlichen Konsequenzen der variierenden Strophenanordnung nachgegangen wird, ist der Blick zunächst auf die Wortvarianten dieser Strophe 1C im Vergleich zu 3A zu richten. Das Sänger-Ich erzählt rückblickend von seiner Kreuznahme, motiviert als Sühne einer *missetat* (1C, 2). Einerseits Gott als höchster Instanz verpflichtet, erhofft sich das Ich andererseits, eines Tages zur Geliebten zurückkehren zu können – sofern diese ein tugendhaftes Leben führe (vgl. 1C, 3–5). Seinen Wunsch benennt das Ich nicht als *bette* (3A, 6), sondern als seinem *willen* (1C, 6) entsprechend, wodurch das Ich in C entschlossener erscheint. In A wird mit *bette* die Demuthaltung des Ich betont. Diese Variante ist aber ähnlich wie die folgende von niedrigem Signifikanzgrad: In C wird im letzten Vers der Strophe mit dem zusätzlichen Adverb *e* (vgl. *so gebe got daz ich e vervar*, 1C, 8) die zeitliche Dimension der Trennung explizit benannt; sie ist in A unaufhebbar. Diese Minimalvarianten haben in Bezug auf den strophenübergreifenden Minneentwurf wie angedeutet geringe Konsequenzen. Anders verhält es sich auf der Ebene der diskursiven Anlage: Wird die Kreuznahme-Strophe nämlich als Eingangsstrophe der vierstrophigen C-Fassung gelesen, steht diese unter einem anderen Vorzeichen als die A-Fassung. Die Kreuzzugsthematik und damit die Ergebenheit Gott gegenüber sind mit 1C als diskursiver Rahmen dieser Fassung bereits von Anfang an gegeben. In A bewirkt die Strophe in ihrer Position am Liedende eine nachträgliche Zugabe des Kreuzzug-Diskurses, wenngleich die religiöse Thematik bereits durch Strophe 2A und die dortige Gottesanrufung gegeben ist. In 1A dominiert als Liedanfang eine lehrhafte Sprechweise, die vor dem Ideal der Ergebenheit erfolgt und dadurch einen differenten Fokus legt.<sup>371</sup>

Das in der C-Fassung einleitende Thema des Kreuzzugs eröffnet dagegen eine brisante doppelte Bezüglichkeit der *liebe* in der zweiten Strophe 2C. Auf wen ist die *erste liebe* (2C, 1) ausgerichtet – auf Gott oder die Minnedame? Beide werden in 1C genannt, zu beiden steht das Sänger-Ich in einem Abhängigkeitsverhältnis. Im Verlaufe der Strophe 2C wird deutlich, dass sich die *liebe* auf die Frau beziehen muss (vgl. *eine* als feminines Objekt in 2C, 5), wobei diese *liebe* wie in B als *liebste* (2C, 2) definiert wird. Ebenso wie in den Fassungen A und B betont das Ich, dass der Minnedienst nur einer Dame und nicht mehreren zu gelten habe (vgl.

---

<sup>370</sup> Vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. 1, S. 178f., SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 326, 328, sowie KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 164, 166.

<sup>371</sup> Auch GOLLER (2008, S. 45) bemerkte diesbezüglich: «Diese Platzierung [diejenige der Strophe 3A/1C, A.M.] könnte neben einer unmittelbaren Verknüpfung mit dem eingangs interpretierten Lied [1A–3A resp. Parallelüberlieferung, A.M.] über die erste Liebe auch als Hinweis auf den inhaltlichen Schwerpunkt des lyrischen Schaffens Albrechts von Johansdorf gedeutet werden.»

2C, 5–8). Die Verpflichtung zum Kreuzzug ist dadurch nicht aufgehoben, sodass zum Ende der ersten beiden Strophen Gottes- und Frauendienst nach wie vor nebeneinanderstehen.

Welchen Status hat nun die dritte Strophe 3C, die in A fehlt, in dieser Konstellation inne? Sie ist zum einen ebenso wie in B indirekt an die Frau gerichtet. Von der Frau resp. deren Lebenswandel ist zum anderen in der C-Fassung bereits in 1C die Rede: Die indirekt formulierte Forderung lautet dort, dass die Minnedame *in eren* und ohne *verkeren* leben solle (1C, 5 und 7). Der Diskurs der Verhaltensregulierung bezieht dadurch von Anfang an die Frau als Minnepartnerin ein, sodass der *rat* (3C, 1) des Ich über die B-Deutung hinaus als Warnung vor den Gefahren eines unhöfischen Lebens gilt. Als ein Bestandteil des *verkerens* kann in der C-Fassung die *unrede* (3C, 3) der Frau gedeutet werden. In Kombination mit der Aufforderung an die Frau, sie solle an ihm *einvaltekliche* (3C, 4) handeln, spricht das Sänger-Ich eine unterschwellige und doch eindeutige Kritik am Verhalten seiner Minnedame aus; die Folgen einer Missachtung jenes Rats hat es bereits in 1C angekündigt.

Das Ende der dritten Strophe relativiert diese Kritik jedoch, indem das Ich seinen *fröiden*-Gewinn (wie auch in der B-Fassung) von der Minnedame abhängig macht (vgl. 3C, 7–8). Eine Sanktionierung ihres Verhaltens erfolgt im Rückgriff auf das Ideal der Ergebenheit nicht, wie dies zum Ende von Strophe 1C noch angedeutet wurde. Das Sänger-Ich steckt vielmehr in einer im Minnesang wohlbekannten Zwickmühle: Es schwankt zwischen dem Wunsch nach Gegenseitigkeit und selbstloser Hingabe, die zugleich die Leidensbereitschaft und darin gefundene Erfüllung einschliesst.

Dieser Zwiespalt gipfelt im klagenden Ausruf des Ich am Ende der Strophe 4C, die im Vergleich mit A bis auf eine Ausnahme dieselben Wortvarianten wie B enthält. Trotz seinem *kumber* (4C, 1) bleibt dem Ich auch in der C-Fassung nichts anderes übrig, als weiterhin zu *vlehen* (4C, 5) und sich erneut an Gott zu richten: *herre von wem ist daz min lehen / daz mir niemer heil beschiht* (4C, 7–8). Anders als in A und B steht in C *heil* (4C, 8) als zukünftiger Wunsch. Der Gedanke des *heils* lässt sich aufgrund des bisherigen Liedverlaufs in zwei Richtungen deuten: Erstens ist das *heil* vonseiten der Frau erhaltbar, beispielsweise durch einen *friundes gruos* (4C, 3) Zweitens ist aufgrund der religiösen Färbung des Liedes durch die erste Strophe das himmlische *heil* angesprochen, das – so deutet dieses Lied an – durch den Kreuzzug erworben werden kann. Folglich besteht die Gleichzeitigkeit von Gottes- und Frauendienst am Ende der C-Fassung nach wie vor, doch der Konflikt zwischen den beiden Diensten, der beispielsweise im Johansdorf-Lied 4A–6A angesprochen ist, dominiert in 1C–4C nicht. Das Ich muss nicht zwischen dem einen oder anderen Dienstverhältnis wählen, denn die Ergebenheit Gott gegenüber ist niemals in Frage gestellt. Der Kreuzzug ist nicht der Auslöser des Minneschmerzes, vielmehr ist der fehlende Lohn im Dienst der Frau problematisiert.



Dies ist auch in der B-Fassung der Fall, mit der Nachtragsstrophe kommt in der C-Fassung jedoch die religiöse Facette hinzu. Gegenüber der A-Fassung erhält die Thematik rund um das Modell der Verhaltensregulierung bezogen auf die Minnedame in C indes weit mehr Raum.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass diese verschiedenen Strophenreihungen in A, B und C von mehr oder weniger offenen Gattungsgrenzen des Minnesangs zeugen. Diese kommen zustande, da sich, wie die drei Fassungen veranschaulichen, unterschiedliche Diskurse aneinanderlagern können. Die Fassungen A, B und C präsentieren drei je differente Ausprägungen solcher Diskursangliederungen, die sich auf unterschiedlichen Rezeptionsstufen nachverfolgen lassen.

#### 4.2.3 Die Johansdorf-Corpora in B und C

Die Untersuchung der Parallelüberlieferung der A-Lieder zeigt, dass hinsichtlich der Strophenkonstellation signifikante Unterschiede zwischen den Fassungen bestehen, die sich in der jeweiligen diskursiven Gestaltung niederschlagen. Dass der Diskurs des Kreuzzuges dabei in der B-Fassung fehlt, mag angesichts der thematischen Ausrichtung dieser Handschrift unter anderem auf eben solche Kreuzzugslieder (vgl. Kap. I 2.2) erstaunen. Mit Blick auf die weiteren B-Lieder unter dem Namen Johansdorfs ist dieses ›Fehlen‹ des Kreuzzugmotivs in den Strophen 1B–3B jedoch anders zu bewerten.

Incipit	Strophenummer	Gattung/Thema
<i>Ich han das kriuze an mich durch got genomen / Diu erste liebe der ich ie began</i>	1C (Nachtrag), 2C, 3C, 4C = 1B, 2B, 3B	in B: Minneklage und -lehre / in C: Kreuzzugslied mit Minneklage und -lehre
<i>Ich und ein wip haben gestrit- ten</i>	5C, 6C, 7C = 4B, 5B, 6B 5C und 7C in A Niune zuge- schrieben (Niu 48A, 50A)	Klage über Minneleid, Treueversprechen und -lehre sowie Frauenpreis, Kreuz- zugsmotiv
<i>Swas ich nu singe</i>	8C, 9C = 7B, 8B	Minneklage und -didaxe
<i>Die hinnen varn die sagen dur got</i>	10C, 11C, 12C = 9B, 10B, 11B	Kreuzzugslied (ohne Frauenminne!)
<i>Ich wil gesehen die ich von kinde</i>	13C = 12B	Minnestrophe mit Refrainvers
<i>Ich han also her gerungen</i>	14C = 13B gleicher Ton wie 12B/13C, in C aber gleiche Initialen- farbe wie 15C, 16C	Minnestrophe mit Refrainvers
<i>Wisse rote rosen blawe blu- men grüne gras</i>	15C, 16C = 14B, 15B	Minnelied über <i>fröide</i> und <i>lon</i> mit Natur- eingang
<i>Da gehæret manic stunde zuo</i>	17C, 18C = 16B, 17B	Wechsel über Minneleid und -freude
<i>Sehe ich iemen der iehe er wer von ir komen</i>	19C = 18B	Einzelstrophe mit Warnung an andere Männer, die Minnedame nicht zu loben
<i>Ob ich si iemer mere gesehe</i>	20C gleicher Ton wie 5C, 6C, 7C in A Niune zugeschrieben	Treuebestätigung mit abschliessender Segensbitte

Incipit	Strophenummer	Gattung/Thema
<i>Wie sich minne hebt daz weis ich wol</i>	21C, 22C gleicher Ton wie 17C, 18C	Wechsel zum Thema <i>herzeliep</i> und Freudeverlust bei Trennung
<i>Got weiz wol</i>	23C	Klage über Trennung von der Minnedame, Frauenpreis
<i>Der al der werlde fröide git</i>	24C, 25C, 26C, 27C, 28C	Einleitende indirekte Gottesanrufung, Klage über Trennung, Hoffnung auf künftige Freude, Frauenpreis
<i>Ich vant si ane huote</i>	29C, 30C, 31C, 32C, 33C, 34C, 35C	Dialoglied: Bericht über Begegnung mit dem Minnedame, Ablehnung der Minnedame
<i>Guote liute holt</i>	36C, 37C, 38C, 39C	Aufforderung zum Kreuzzug, Klage eines Ich (Mann oder Frau?) an und über die Minne, Klage einer Frau über die Trennung, Frauenpreis, abschliessender Gnadenwunsch der Frau

Wie auch bei den anderen Autoren und dem Vergleich der Corpora gilt für Johansdorf, dass das A-Corpus den schmalsten Einblick in seine literarische Tätigkeit gibt. In B sind hingegen 18, in C 39 Strophen unter dem Namen Johansdorfs notiert. Einige Strophen (5C/4B, 7C/6C, 20C) finden sich in A unter dem Namen Niunes wieder und der letzte Strophenkomplex in C (36C–39C) wird in A Gedrut zugeschrieben.<sup>372</sup> Diese Zuschreibungsdivergenz betrifft also Corpora, deren Autorschaft als unklar gilt und deren Liedgut vermutlich «auf eigenständigen Vorratsmengen»<sup>373</sup> basiert. Da diese Strophen vom A-Schreiber und anschliessend von den mittelalterlichen Rezipienten der Handschrift A vermutlich nicht als von Johansdorf stammend wahrgenommen wurden, können sie nur dem Bild Albrechts von Johansdorf in B und in C zugerechnet werden.

Im Vergleich mit dem A-Corpus zeigen das B-Corpus und vor allem das C-Corpus eine dem grösseren Umfang geschuldete Breite von Johansdorfs Dichtung, sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene. Exemplarisch nenne ich das zweistrophige Lied *Wisse rote rosen blawe bluomen grüene gras* (14B/15C–15B/16C): Die beiden Strophen sind in Langversform gehalten und in textpoetischer Hinsicht fällt im Vergleich mit dem A-Corpus auf, dass der *locus amoenus* der Ausgangspunkt des Sprechens über Minne darstellt, was so in A nicht zu finden ist. Auch in den beiden vorangehenden Strophen 12B, 13B/13C, 14C mit dem Refrainvers *fröide unde sumer ist noch alles hie* stellt die Naturmetaphorik ein hervortretendes Element dar. Naturmetaphern sind in den A-Strophen unter dem Namen Johansdorfs hingegen keine zu finden. Übereinstimmung findet sich zwischen dem B- und dem A-Corpus jedoch hinsichtlich der religiösen Thematik. Das Kreuzzugsmotiv als spezifisches Gestaltungsmittel

<sup>372</sup> Strophe 39C steht in C noch einmal unter dem Namen *Rubin von Rüdeger*, dessen Identität Rätsel aufgibt (vgl. WACHINGER: Art. «Rubin und Rüdeger». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 8 (1992), Sp. 297f.).

<sup>373</sup> KORNRUMPF: Art. «Heidelberger Liederhandschrift A». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 582.

fehlt zwar, wie oben ausgeführt, in den Strophen 1B–3B, ist aber in 4B–6B zu finden und tritt dort parallel zum Ergebnisdiskurs bezogen auf die Minnedame auf. Bei den Strophen 9B–11B handelt es sich um ein Kreuzzugslied ohne Frauendienst.

Im Gegensatz zum B-Corpus finden sich im C-Corpus vermehrt Lieder mit dialogischen Strukturen: Während in B nur ein Wechsel (16B, 17B) notiert ist, stehen in C unter dem Namen Johansdorfs ein weiterer Wechsel (21C, 22C) sowie ein Dialoglied (29C–35C) und schliesslich der Strophenkomplex 36C–39C, der sich hinsichtlich der Sprecherrollenzuweisung als uneindeutig erweist. Dort spricht in der ersten Strophe vermutlich eine anonyme Erzählerstimme, in der zweiten Strophe klagt ein Ich der personifizierten Minne sein Leid, in der dritten, <Wechsel>-artigen Strophe bedauert die Frau in einem Zwiegespräch mit ihrem *fröidelose[n] lip* (38C, 4) die Trennung vom Geliebten. In der vierten Strophe segnet und lobt ein Ich die Frau; nach einem stropheninternen Sprecherwechsel, der mit *sprichet si* (39C, 9) markiert ist, erhält die Frau noch einmal das Wort. Sie wünscht ihrem Geliebten, dass er nach seinem Tod Gnade in Gottes Augen finden möge. Diese vier Strophen sind ähnlich wie der zweite Textteil im A-Corpus (4A–6A) als Auseinandersetzung mit der Vereinbarkeit von Gottes- und Minnedienst zu deuten. Im gesamten Albrecht von Johansdorf-Œuvre ist die direkte Konfrontation mit dieser Problematik, wie sie in 5A durch die Minnedame geschieht, aber nur im A-Corpus zu finden. Darum sollte das Johansdorf-Corpus in A trotz seines geringen Umfangs keineswegs abgewertet werden. Überdies nimmt Johansdorf in der A-Sammlung wie erwähnt in diskursiver Hinsicht eine Sonderstellung ein, die er in B und C nicht hat.

### 4.3 Fazit

Als Autorsignatur Albrechts von Johansdorf in A ist die Einbindung religiöser Thematik zu nennen, die mit besonderer Dominanz des Kreuzzugsmotivs in beiden Strophenkomplexen gestaltet ist. Dieses ist in den beiden Liedern jedoch unterschiedlich funktionalisiert: In 1A–3A tritt der Kreuzzug nicht in ein Konkurrenzverhältnis zum Frauendienst und ist auch nicht explizit als Ursache der Klage des Ich benannt, in 4A–6A ist der Kreuzzug hingegen Auslöser für den Konflikt mit der Minnedame. In diesem zweiten Lied wird eine Hierarchisierung der Dienstverhältnisse vorgenommen, indem das Ich zum Schluss von Strophe 6A in lehrhaftem Sprechgestus die himmlische Freude als Lohn nennt. Auf diese Weise werden die Werbung um die Dame und die Treue zu Gott überblendet. Auch der Vergleich des ersten A-Liedes mit der Parallelüberlieferung in C zeigt unterschiedliche Ausgestaltungen des Kreuzzugstopos, wie bereits BRAUN, GOLLER und zuletzt REICHLIN herausgearbeitet haben.

Die Bilder, die B und C von dem Autor Albrecht von Johansdorf zeichnen, sind gegenüber dem in A nicht gänzlich andere, obwohl in der B-Fassung die Kreuzzugsstrophe gegenüber

1A–3A fehlt; weitere B-Lieder <kompensieren> dieses Fehlen, will man den Kreuzzugsfokus der Handschrift B hervorheben. Es finden sich jedoch für Johansdorf in B auch einige Minnelieder gänzlich ohne religiösen Anspielungshorizont. Dies trifft ebenso auf das C-Corpus zu. Die Dichte des Kreuzzugmotivs ist folglich in A gemessen an der jeweiligen corpusinternen Textmenge am höchsten.

Dass das Johansdorf-Corpus in A mit seiner spezifischen Gestaltung der Kreuzzugthematik eine besondere Stellung einnimmt, zeigt sich auch im Vergleich mit den benachbarten Corpora. So enthält eine dem *Herzoge von Anehalten* zugeschriebene Strophe zwar die Anrufung Gottes mit der Bitte um Segen für die verehrte Dame, und derselbe Sprechakt ist, wenn gleich in anderem Kontext, auch bei Hartmann von Aue zu finden (vgl. Kap. II 2.1.3). Das Gebet als eine mögliche Ausprägung religiöser Sprechweise wird folglich im Minnekontext mehrfach eingesetzt und funktionalisiert. Kreuzzugallusionen, wie sie spezifisch im Johansdorf-Corpus eingespielt werden, sind indes nicht immer anzutreffen.

## 5 Der Burggraf von Regensburg: Der frühe Sang am Rande?

Mit dem Fund der Budapester Minnesang-Fragmente (Bu)<sup>374</sup> im Jahr 1985 eröffnete sich für den bislang vor allem im Rahmen des frühen Minnesangs verhandelten Burggraf von Regensburg ein neuer Forschungszugang. Aufgrund der Überlieferungslage interessierten insbesondere Fragen der Zuschreibung: In C stehen zwei getrennte Corpora (eines unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg, das andere unter dem des Burggrafen von Rietenburg); das Rietenburg zugeschriebene Corpus, das ausserdem in B in Teilen auch unter diesem Namen überliefert ist, steht in Bu unter dem Namen des Regensburger. Dazu hält WORSTBROCK fest:

«Ein einziger Burggraf von Regensburg als der Dichter beider Corpora: dies ist eine nach allen Befunden gegebene Möglichkeit. Zwei Dichter, die in einem Teil der Überlieferung auch dem Namen nach unterschieden sind: dies ist eine andere Möglichkeit. Beide stehen hier nebeneinander.»<sup>375</sup>

Dieses «Nebeneinander» ist es, das eine Editions Wissenschaft vor Herausforderungen stellt, sofern sie der Überlieferungslage Rechnung tragen will. Wie kann die Zuschreibungsdivergenz editorisch sichtbar gemacht werden? WORSTBROCKs Vorschlag zum Umgang mit diesem Problem lautet:

«Dem [dem Umstand, dass ein Autor oder zwei verschiedene Autoren denkbar sind, A. M.] muss der Editor Rechnung tragen, muss die Alternative auch mit der Wahl der Autorbezeichnung entscheidungslos offenhalten. Er wird beide Corpora nebeneinanderrücken und verführe korrekt, wenn er beide Corpora unter dem Namen «Der Burggraf von Regensburg» stellte, das zweite Corpus mit dem eingeklammerten Zusatz «Burggraf von Rietenburg».»<sup>376</sup>

Daran zeigt sich zum wiederholten Male, dass Zuschreibungsdivergenzen nicht eingeebnet werden sollten, sondern für die Textinterpretation massgebend sind. Die Überlieferungslage würde ausserdem durch eine von der Handschrift ausgehende, deren Gesamtkonzeption berücksichtigende Edition an Transparenz gewinnen.

Für den Text in A rückt die Frage nach einem Autor «Burggraf von Regensburg» oder «Burggraf von Rietenburg» aber in den Hintergrund. Stattdessen fällt die vermeintlich singuläre Stellung des frühen Minnesangs (bezogen auf die Langzeilenform) gegen Ende des Grundstocks ins Auge. Allerdings sind die Strophen unter dem Regensburger wie bereits in Kap. II

<sup>374</sup> In Kap. I 3.2 habe ich bereits die Autorillustrationen erwähnt, die vom vermutlichen Stellenwert des «Autors» auch dieser Handschrift zeugen. VIZKELETY 1988 enthält nochmals eine Beschreibung der Handschrift und eine detaillierte Analyse der Schrift.

<sup>375</sup> WORSTBROCK 1998, S. 131.

<sup>376</sup> WORSTBROCK 1998, S. 131. Ähnliches fordert beispielsweise HAUSMANN (2002) für eine Edition der Otto von Botenlauben zugeschriebenen Texte.

3.1.4 erwähnt nicht die einzigen Langzeilenstrophen in A. Daher werden die Strophen im Anschluss an die autorcorpusbasierte Interpretation nicht nur mit der nächsten textlichen Umgebung wie in den vorangehenden Kapiteln, sondern darüber hinaus mit weiteren Langzeilenstrophen in A in Beziehung gesetzt und bezüglich textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Äquivalenz und Differenz untersucht.

## 5.1 Lose Kohärenz: Mehrstimmigkeit und das Spiel mit Zeit

Das Corpus unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg steht an zweitletzter Stelle des Grundstocks, umfasst zwei Strophen und gehört somit zu den kürzesten Corpora in A. Auffallend ist die Langzeilenform der beiden Strophen.

1A

*Ich lac den winter eine eine wol troste mich ein wip  
vuore si mir mit vroiden wolde kunden die bluomen und die sumerzit  
daz niden merkere dest min herze wunt  
ez enheile mir ein frowe mit ir minne ez enwirt niemer gesunt*

2A

*Nu heizent si mich miden einen ritter ine mac  
swen ich dar an gedenke daz so guotlichen lac  
verholn an sinem arme daz tuot mir senede we  
von ime ist ein alse unsanftes scheiden des mac sich min herze wol entsten*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 125, modifiziert)

1A: Ich lag während des Winters alleine da, eine Frau hätte mich wohl trösten können. Einen Ausweg wollte sie mir mit Freuden verraten – die Blumen und die Sommerzeit! Darum beneiden mich die Aufpasser. Deshalb ist mein Herz verwundet – heilt es mir nicht eine Dame mit ihrer Minne, wird es nie mehr gesund.

2A: «Nun weisen sie mich an, einen Ritter meiden – das kann ich nicht. Wenn ich daran denke, dass ich so passend, <aber> heimlich in seinem Arm lag, bereitet mir das sehnsuchtsvollen Schmerz. Von ihm ist das Scheiden so schmerzlich, daran kann sich mein Herz gut erinnern.»

In Strophe 1A verortet das Sänger-Ich mit der Erwähnung des Winters und der im Moment des Singens suggerierten Einsamkeit (vgl. 1A, 1) seine Rede als Klage.<sup>377</sup> Trost könnte ihm zwar von einer Frau widerfahren (vgl. 1A, 1), denn diese wollte ihm *vuore kunden* (1A, 2), so das Ich. Der Wunsch nach Freude in Form von Trost vor der Setzung «Winter = Leid» ist somit als komplementär funktionalisierte Metapher formuliert.<sup>378</sup> Diese Gegensätzlichkeit wird unterstrichen mit der elliptischen, exklamativen Erwähnung der *bluomen* und der *sumerzit* (1A, 2), die auf das gemeinsame Liebesglück des Sprechers und seiner (potenziellen) Trösterin hinweisen. Die konjunktivische Formulierung des Trostes (vgl. 1A, 4) lassen die Verse als

<sup>377</sup> Die Dittographie von *eine* ist möglicherweise dem Umstand geschuldet, dass der zweite Teil des Verses *eine wol troste mich ein wip* auf einer neuen Zeile beginnt. Es handelt sich folglich um einen Fehler des Schreibers.

<sup>378</sup> Vgl. EDER 2016, S. 194–196.

Wunschdenken des Mannes erscheinen, sodass vorerst von einer noch nicht erfüllten Minnebeziehung auszugehen ist.

Erschwert wird die Situation offenbar durch missgünstige Dritte: *merkere* verunmöglichen sein Glück, wie das Ich beklagt (vgl. 1A, 3). Durch diese Umstände sei sein *herze wunt* (1A, 3) und Heilung könne es nur durch eine *frowe mit ir minne* (1A, 4) erfahren. Dieser Topos dürfte einem Rezipienten von A bekannt vorgekommen sein. Um ein prominentes Beispiel zu nennen: Walther von der Vogelweide spricht in seiner «Minne-Anklage»<sup>379</sup> von der Macht der Minne, verwunden zu können. Im Unterschied zu Walther führt das Ich beim Regensburger seine Verwundung aber nur indirekt auf die Minne zurück. Ebenso wenig wird die Frau als Verursacherin angeklagt. Stattdessen werden die *merkere* und deren Missgunst explizit (vgl. *dest* 1A, 3) als Auslöser für die Klage angeführt. Die Position der Minnenwundenheilerin ist mit der Frau besetzt. Diese Rollenzuteilung findet in A eine Entsprechung in einer Rudolf von Rotenburg zugeschriebenen Strophe (vgl. Kap. II 1.1.3).

Bezüglich der zeitlichen Gestaltung der Regensburg-Strophe fällt die Endgültigkeit der Schlussaussage auf: *niemer* (1A, 4) werde sein Herz gesund, hält das Ich fest. Aufgebrochen wird diese scheinbare Ausweglosigkeit durch die jahreszeitliche Metaphorik, die mit den Gegensätzen Sommer und Winter auf einen Wandel hindeutet. Dieser kann für das Ich stattfinden, falls es Minne von der Geliebten erhalten sollte. So bleibt die Erfüllung der Minnebitte durch die unterschiedlichen, scheinbar widersprüchlichen Zeitverhältnisse (Endgültigkeit und Wandel) zunächst in der Schwebe.

Die folgende Frauenstrophe 2A kann trotz metrischer Abweichungen<sup>380</sup> als zur Sänger-Ich-Strophe 1A gehörend gedeutet werden. Eine Verknüpfungsmöglichkeit ist die folgende: Auch die Frau spricht von problematischen Dritten – *si* raten zum *miden* des Ritters (2A, 1) –, sie verwirft deren Anraten mit dem knappen Satz *ine mac* (2A, 1). Die darauffolgende, mit einem Rückblick verbundene Klage der Frau macht indes deutlich, dass es sich bei der Minnebeziehung nicht um bloße (Zukunfts-)Phantasie handelt (vgl. 2A, 2–3). Dies hätte aufgrund der Sänger-Ich-Strophe vermutet werden können. Die zeitlich andere Verortung der Minnebeziehung in der Frauenstrophe wirkt der Kohärenz der beiden Strophen darum entgegen. Die Umschreibung für das gemeinsame Liebesglück des Paares – sie habe *verholn an sinem arme* (2A, 3) gelegen – liegt nämlich in der Vergangenheit, wie mit dem Präteritum angezeigt wird (vgl. *lac*, 2A, 2). Dass dieses Liebesglück durch das Singen gerade nicht mehr *verholn* – heimlich – ist und der Frau in den Mund gelegt wird, lässt auf einen spielerischen Umgang mit Minnesang-Tabus in diesen Strophen schliessen.

<sup>379</sup> So die Überschrift bei SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG *Walther Liedlyrik*, S. 358. Vgl. zu dieser Strophe auch Kap. II 1.1.1, bes. Anm. 130.

<sup>380</sup> Vgl. SCHWEIKLE *Frühe Minnelyrik*, S. 376f.

Die Erinnerung an die erlebte Zweisamkeit ruft bei der Frau *senede we* (2A, 3) hervor, womit die Sprechakte in 1A und 2A zunächst in eins zu fallen scheinen. Jedoch zielen sie auf differente Aspekte des Minneleids ab: Während das Sänger-Ich den Neid anderer beklagt und auf zukünftige Erfüllung hofft, stehen in der Rede der Frau die Trennung vom Geliebten und bereits erlebtes Minneglück im Zentrum. Ähnlich verhält es sich bei dem Begriff *herze*, den sowohl das Sänger-Ich als auch die Frau zwar in übertragendem Sinne verwenden, aber nicht auf dieselbe Art und Weise. In der Sänger-Ich-Rede steht das Herz als pars pro toto für die Person und ist der Ort des Minneleidens, in der Frauenrede wird dem Herz die kognitive Fähigkeit des Erinnerns zugeschrieben.

Die beiden Strophen unter dem Regensburger überschneiden sich also hinsichtlich einiger textpoetischer, diskursiver und textpragmatischer Elemente, sind jedoch supplementär zueinander zu denken. Dies ist geradezu charakteristisch für die Gattung <Wechsel>, wie sich mit Blick auf andere, eindeutig als Wechsel identifizierbare Lieder in A unter den Namen *Heinrich der Riche*, Hartmann von Aue und Heinrich von Veldeke bestätigen lässt (vgl. Kap. II 1.1.1, II 2.1.1., II 3.1.3 und II 3.1.4). Dabei sind die performativen Aspekte des Wechsels (z. B. das Implizieren des Nicht-Hrens des anderen und im Vortrag dennoch mögliches Gehrtwerden), die von der tatsächlichen Aufführungssituation abhängig sind, stets mitzudenken. Bemerkenswert ist für die beiden Regensburg-Strophen darüber hinaus, dass die Frauenrede mit dem Ausdruck <in den Armen des Geliebten liegen> hinsichtlich der körperlichen Lohnerfüllung einen höheren Explizitheitsgrad aufweist als die Sänger-Ich-Rede. Diese lässt sich als <zurückhaltender> bezeichnen: Die Aussagen des Mannes in der ersten Strophe geben wie erwähnt Anlass zu Annahme, dass die Minnebeziehung eine noch nicht bestehende, sondern ersehnte, zukünftige ist.

Wenngleich sich, wie oben gezeigt, kohrenzstiftende textpoetische Elemente und Diskurse sowie Sprechakte in den Strophen 1A und 2A finden lassen, bedeutet dies nicht, dass die beiden Strophen zusammengehören müssen. Vielmehr sind sie auch unabhängig voneinander versteh- und deutbar. Die metrische Verschiedenheit ist ein weiterer Hinweis auf eine eher lose Kohärenz. Ob diese Art des strophischen Zusammenhangs an der Form der Langzeile festzumachen ist, soll im Folgenden anhand der weiteren Langzeilenstrophen (oder dieser Form gleichenden Strophen) in A erfragt werden. Das Vorgehen, formhnliche Strophen in einer Handschrift einander gegenüberzustellen, verstehe ich als Experiment, bei dem es mir nicht um die Hervorhebung <archaischer> Züge in A oder den einzelnen Autorcorpora geht. Stattdessen sehe ich den Umstand einer formalen Vermischung, wie sie mehrfach in A-Autorcorpora aufzufinden ist, als Indiz dafür, dass der A-Schreiber die Strophenform gerade nicht als einzigen Aufnahme- oder Ordnungsparameter ansah (damit ist nicht gesagt, dass sie



überhaupt keine Rolle spielte). Die Stellung des Regensburg-Corpus gegen Ende der A-Sammlung lässt sich meines Erachtens eher mit einem quantitativen Argument begründen. Der Umfang der Autorcorpora nimmt in A zwar nicht stetig ab, sondern ist, wie in dieser Arbeit mehrfach bemerkt, schwankend. Jedoch ist die Tendenz, dass die Corpora gegen Ende der Handschrift (den Anhang a ausgeschlossen) in ihrem Umfang eher abnehmen, nicht zu leugnen.

## 5.2 Exkurs: Langzeilenstrophen in A

In A werden Heinrich von Veldeke, Niune, Walther von Meze und Leuthold von Seven weitere Langzeilenstrophen zugeschrieben.<sup>381</sup> Die Frage nach der tatsächlichen Autorschaft wird im Folgenden für diese Corpora zurückgestellt. Es sollen stattdessen neben der Untersuchung der Kohärenz von Strophenkomplexen als liedhafte Einheiten die möglichen inhaltlichen Zusammenhänge dieser Strophen im Kontext der Handschrift A in den Blick genommen werden.

### *Zu 8A–10A unter dem Namen Heinrichs von Veldeke*

Die drei Strophen, die in A Heinrich von Veldeke zugeschrieben werden, bespreche ich in Kap. II 3.1.4 ausführlich. Dabei gilt die Aufmerksamkeit der Sprecherkonstellation: In HvV 8A spricht ein Mann zu einer Frau, in 9A reagiert die Frau zwar auf die Rede des Mannes, jedoch nur in indirekter Weise, denn ihre Antwort ist als Sprechen ü b e r den Geliebten formuliert. Die dritte, wiederum von dem Mann gesprochene Strophe 10A kann schliesslich als Wechselstrophe zur Rede der Frau aufgefasst werden. Kohärenzstiftend über die Strophen Grenzen hinweg ist die Naturmetaphorik, die der Frau als Sinnbild für ihren Minneschmerz und dem Mann als Darstellungsmittel seiner Hoffnung dient. Des Weiteren ist das Changieren zwischen physischer und imaginiertem Präsenz des Minnepartners für diese drei Strophen kennzeichnend. Während der Mann in der ersten Strophe seine Ergebenheit betont und die Minnedame als Hoffnungsträgerin stilisiert, ist das Sprechen der Frau durch ihre Sehnsucht nach ihrem Geliebten bestimmt. Dieses schliesst körperliche Aspekte ein, womit zugleich die physische Absenz des Mannes hervorgehoben wird. Auf der zukunftsgerichteten Ebene bewegt sich wiederum die Rede des Mannes in der dritten Strophe, die der Imagination der Geliebten eine freudvolle Wirkung einschreibt. So veranschaulichen diese drei Strophen, dass scheinbar gegensätzliche Sprechakte möglich werden, indem sie an eine bestimmte Sprecher-

---

<sup>381</sup> Vermutlich sind die Strophen unter dem Namen Niunes, Walthers und Leutholds sowie weitere Strophen, die in der ersten Abteilung in MFMT stehen, zu unterschiedlichen Zeiten entstanden und gehören nicht dem frühen Minnesang an (vgl. dazu HAUSTEIN 2000, S. 30f.). Zu überlegen wäre auch, die Spervogel-Strophen 1A–11A in die obige Analyse einzubeziehen, da diese «eine Verbindung von paarreimenden langen Zeilen und Langzeilen, zwischen ihnen eingestellt ein vierhebiger Reimpaarvers» (TERVOOREN: Art. «Spervogel». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 9 [1995], Sp. 83) aufweisen. Weil die Minnethematik in diesen Strophen jedoch gänzlich fehlt, lasse ich sie aussen vor.

rolle geknüpft werden: Die Rede des Mannes ist positiv gefärbt, wohingegen die Frau einen klagenden Sprechgestus anschlägt.

Die Sprecherkonstellation bei Veldeke ist in gewisser Hinsicht mit derjenigen beim Regensburger vergleichbar. Die Adressierung ist bei Veldeke zwar nicht ausschliesslich «wechselartig», sondern in der ersten Strophe als dialogische Du-Anrede formuliert – es zeigt sich aber bei den Wechsel-Strophen HvV 9A und 10A ein ähnliches Phänomen wie bei den beiden dem Regensburger zugeschriebenen Strophen: Inhaltliche Bezüge müssen, weil eine einheitliche Sprecherrolle fehlt, beispielsweise über Wortrekurrenzen oder äquivalente Bild- und Diskursfelder hergestellt werden. Sowohl für die Veldeke-Strophe als auch für die Regensburg-Strophe ist es möglich, auf dieser Basis inhaltliche Kohärenz herzustellen. Eine weitere Parallele liegt in Bezug auf die Frauenrolle vor: Bei Veldeke sowie beim Regensburger wird der Frau der Bericht über erlebtes Minneglück in den Mund gelegt und dabei sogar der nahezu gleiche Ausdruck verwendet (vgl. *daz ich an liebes arme lac*, HvV 9A, 1, und *daz so guotlichen lac / verholn an sinem arme*, BvR 2A, 2–3).

Die Unterschiede zwischen den beiden Strophenkomplexen sollen mit diesen partiellen Übereinstimmungen keinesfalls eingeebnet werden: Die für die Regensburg-Strophen massgeblichen, weil als Schuldige bezeichneten *merkere* spielen bei Veldeke keine Rolle, die Ursache für die Trennung der Liebenden ist nicht näher benannt. Und während für das Sängereich der Veldeke-Strophen bereits der Gedanke an die Geliebte Freude verschafft, ist beim Regensburger nicht eindeutig, ob das Heilen der Minnewunde durch die mentale Präsenz der Geliebten erreicht würde.

Im Gegensatz zu den Wechsel-Strophen unter den Namen Veldekes und des Regensburgers handelt es sich nach Annahme der Editionen bei den Strophen unter Niune, Leuthold von Seven und Walther von Mezze durchwegs um Frauenstrophen. Indes wird zu zeigen sein, dass die Zuschreibung «Frauenstrophe» nicht immer eindeutig ist oder ohne Weiteres mit einer durchgängig markierten «Frauenrede» gleichgesetzt werden kann.

#### *Zu 38A unter dem Namen Niunes*

Ich beginne mit der in A Niune zugeschriebenen Strophe 38A<sup>382</sup> und umreisse kurz den handschriftlichen Kontext. Der Strophe geht eine nicht eindeutig als Frauen- oder Männerrede identifizierbare Klage-Strophe (37A)<sup>383</sup> mit ausgeprägter Naturmetaphorik voran. Anschlies-

<sup>382</sup> Die Strophe steht in C unter *Her Alram* (oder *Waltram*) von *Gresten*. Auch dieses Corpus ist allerdings schwierig zu deuten, da die weiteren C-Strophen in A und anderen Handschriften (Berliner Neidhart Hss. R und c) unter anderen Namen überliefert sind (vgl. HÄNDL: Art. «Waltram von Gresten». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 [1999], Sp. 698–700).

<sup>383</sup> Vgl. auch SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 212f. Die Strophe ist in B und C im Verbund mit zwei weiteren Strophen gleichen Tons unter dem Namen Rudolfs von Fenis überliefert.

send ist ein dreistrophiges Lied (39A–41A) notiert, das in der ersten Strophe den «unglücklichen Zustand der Gesellschaft»<sup>384</sup> verhandelt und in den beiden weiteren Strophen auf die «Vorteile sowohl des Sommers als auch (und insbesondere) des Winters, die sich für Liebespaare ergeben»<sup>385</sup>, eingeht. Naturbilder sind ebenfalls für Niu 38A massgebend.

38A

*Mich dunket niht so guotes noch so lobesam  
so diu liehte rose und diu minne mins man  
diu cleinen vogellin  
diu singent in dem walde dest menegem herzen liep  
5 mir enkome min holder geselle ine han der sumer winne niet*

V. 5: *winne*: *wunne* mit C

Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 39, modifiziert)

Mir erscheint nichts so vollkommen oder so lobenswert wie die leuchtende Rose und die Minne meines Geliebten. Die kleinen Vögelchen, die singen im Wald, das gefällt vielen Herzen. Wenn nicht mein lieber Freund zu mir kommt, habe ich nichts von der Sommerfreude.

Die Strophe wird mit dem Lob einer Frau über ihren Geliebten<sup>386</sup> und dessen Minne (vgl. Niu 38A, 2) eröffnet. Diesen stellt sie – ungewöhnlicherweise<sup>387</sup> – auf eine Stufe mit der *liehte[n] rose* (Niu 38A, 2). Das beim Regensburger in der Männerstrophe und auch in den umgebenden Strophen bei Niune textpoetisch dominierende Element der Naturmetaphorik ist also eng mit der Minnefreude verwoben. Dieses Muster wird im weiteren Strophenverlauf fortgeführt: Die *cleinen vogellin* (Niu 38A, 3) und deren Gesang bewirken ein Wohlgefühl in *menegem herzen* (Niu 38A, 4). Bemerkenswert ist dabei, dass die Vögel, wie bereits in Kap. II 1.1.2 erwähnt, als Metapher für die Minnesänger gedeutet werden können. Dass die Glückserfahrung durch den Gesang auf ein Kollektiv (vgl. *menegem herzen*, Niu 38A, 4) ausgeweitet ist, spricht ebenfalls für eine metapoetische Deutung dieser Strophe. Dieser Diskurs ist in den Strophen unter dem Regensburger aber nicht anzutreffen.

Auch hinsichtlich der Sprecherrollengestaltung differiert die Niune-Strophe: Während die ersten beiden Verse auf die Ich-Perspektive einer Frau abzielen, wird in V. 3 und 4 die Rede

<sup>384</sup> CORMEAU/BEIN Walther, S. 669. Die Strophen 39A–41A sind in C, E und U<sup>xx</sup> Walther von der Vogelweide zugeschrieben. An diesem Ausschnitt des Niune-Corpus (Niu 37A, 38A und 39A–41A) zeigt sich die Problematik einer Œuvre-Bildung für den Autor Niune deutlich (vgl. SCHWEIKLE: Art. «Niune». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6 [1987], Sp. 1169f.). Eine detaillierte Untersuchung des Niune-Corpus in A, unabhängig von der Autorchaftsfrage, ist meines Wissens aber noch ausstehend und könnte lohnenswert sein.

<sup>385</sup> CORMEAU/BEIN Walther, S. 670.

<sup>386</sup> GEROK-REITER (2017, S. 39) bemerkt (unter einem transkulturellen Fokus auf die Texte) für die beiden ersten Verse der Strophe «drei Irritationsmomente: Das Heraustreten des Ich aus dem Kollektiv, die neue sensuelle Minnethematik, die Affektivität im Wertetableau der Zeit umbesetzt, eine Frauenstimme, die von ihrer und über ihre Minne positiv zu reden beansprucht.»

<sup>387</sup> Als Attribut einer Person wird die Rose üblicherweise der Frau zugeschrieben (vgl. in A beispielsweise HerzA 1A, 6: *ir roter munt ir roselohtes wange*; HerzA 4A, 7: *ir mundel daz ist rosen var*).

von dieser Sprecherrolle losgelöst. Dadurch erscheint sie als von neutraler Stimme gesprochen,<sup>388</sup> bevor sie im Schlussvers erneut auf die Position der Frau umschwenkt. Beim Regensburger geschieht das Sprechen stets eindeutig aus der Warte des Mannes resp. der Frau.<sup>389</sup> Einer nicht explizit markierten Sprecherrolle jedoch, wie sie bei der Niune-Strophe vermutet werden kann, wohnt der Anspruch inne, allgemeingültige Aussagen machen zu können und das Publikum daher auf anderer Ebene anzusprechen sowie folglich eine Identifikation mit dem Gesagten zu ermöglichen. Den Regensburg-Strophen soll die ästhetische Wirkung auf ein Publikum nicht abgesprochen werden, jedoch wurde eine Identifikation des Publikums mit der Sänger-Ich- und Frauenrede vermutlich durch Elemente in der Aufführungssituation erreicht.

Die Einzelstrophigkeit bei Niune hat schliesslich Folgen für den Entwurf der Minnesituation: Die mit Naturmetaphorik entfaltete Minne- und Sangesfreude, die durch die Präsensformen Gegenwärtigkeit suggeriert, ist der Sprecherin offenbar nicht sicher. Im Schlussvers benennt sie Minnefreude nämlich als erst durch die Anwesenheit des Geliebten, das heisst dessen physische Präsenz<sup>390</sup> erfahrbar (vgl. Niu 38A, 5). Dahingehend sind die Frauenrede beim Regensburger und bei Niune deckungsgleich, und ebenso ist der Wunsch nach der Anwesenheit des Mannes aus dem Mund beider Frauen nicht als explizite Aufforderung (im Sinne von «Komm zu mir») formuliert, sondern bloss implizit als Voraussetzung für Minnefreude angeführt. Im Unterschied zu den Strophen unter dem Regensburger bleibt bei Niune erstens offen, ob das Streben nach Minnefreude auf beiden Seiten beruht – die Sicht des Mannes fehlt ja –, und zweitens ist die Situation der Trennung, aus der heraus auch die Frau bei Niune spricht, nicht wie beim Regensburger durch Dritte reguliert.

#### *Zu 13A unter dem Namen Walthers von Mezze*

Letztgenannter Aspekt – die Störung der Minne durch Dritte – ist für die Frauenstrophe unter Walther von Mezze wiederum von Bedeutung. Doch zunächst zur Form dieser Strophe, die FLORIAN KRAGL als «unkonventionell» bezeichnet: «Die Strophe besteht aus acht paargereimten Langzeilen, die jeweils in einen An- und einen Abvers zerfallen.»<sup>391</sup> Die Strophe unterscheidet sich also in ihrer Bauweise, wie auch schon die Niune-Strophe, von der vierversigen

<sup>388</sup> Diese Beobachtungen machten übereinstimmend bereits BENZ 2014, S. 584, und GEROK-REITER 2017, S. 39f.

<sup>389</sup> Vgl. BvR 1A: *Ich, mich* V. 1, *mir* V. 2, *min* V. 3, *mir* V. 4; BvR 2A: *mich* V. 1, *ich* V. 2, *mir* V. 3, *min* V. 4.

<sup>390</sup> Im Gegensatz dazu ist bei der Veldeke-Strophe 10A nach Aussage des Sänger-Ich die Imagination der Geliebten ausreichend, um Minneglück zu gewährleisten (vgl. Kap. II 3.1.4).

<sup>391</sup> KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar zu WvM 13A. In MFMT<sup>38</sup> Bd. 1 erscheint die Strophe 13A *Diu linde ist an dem ende*, die in A Walther von Mezze zugeschrieben wird, in der ersten Abteilung der «Namenlosen Lieder». Allerdings wurde die Strophe in der 36. Auflage ohne nähere Angaben um zwei Verse gekürzt (vgl. MFMT Bd. II, S. 65f., und dazu HAUSTEIN 2000, S. 25).

Variante bei Heinrich von Veldeke und dem Burggrafen von Regensburg. Die Langzeilenform ist folglich keineswegs mit Einheitlichkeit gleichzusetzen,<sup>392</sup> sondern wird variiert.

13A

*Diu linde ist an dem ende nu iarlant lieht und bloz  
mich vehet min geselle nu engilte ich des ich nie genoz  
so vil ist unsteter wibe die benenment ime den sin  
got wizze wol die warheit daz ime diu holdeste bin  
5 si enkunnen niewan triegen vil menegen kindeschen man  
owe mir siner iugende diu muoz mir alze sorgen ergan  
ich vroiwen aber die guoten die da hohe sint gemuot  
daz der sumer komen sol seht wie wol daz vil menegen herzen tuot*

V. 1: *iarlant*: *iarlanc* mit MFMT<sup>38</sup> Bd. I

#### Übersetzung

«Die Linde ist an ihrer Krone nun in diesem Jahr ganz und gar kahl. Mein Geliebter behandelt mich feindlich. Nun büsse ich für etwas, das ich nie genossen habe. Es gibt so viele unbeständige Frauen, die ihm den Verstand rauben. Gott mag die Wahrheit wohl wissen: Dass ich ihm am treuesten ergeben bin. Sie können nichts, ausser all die jungen Männer zu betrügen. Oh weh mir wegen seiner Jugend! Die fügt mir nur Sorgen zu. Ich freue mich hingegen an den Vollkommenen, die hochgestimmt sind. Möge der Sommer kommen! Seht, wie wohl das vielen Herzen tut.»

Die Strophe sticht in ihrem handschriftlichen Kontext<sup>393</sup> nicht nur bezüglich der Form, sondern auch hinsichtlich der Sprecherrolle hervor: Es ist wie bei Niune eine Frauenstimme anzunehmen, jedoch dominiert diese Perspektive nicht während des ganzen Liedes, wie bereits der erste Vers zeigt. Dort beschreibt zunächst eine scheinbar neutrale Erzählerstimme eine *linde* als *lieht vil bloz* (WvM 13A, 1). Dass die Beschreibung der Linde, des «Liebesbaums» schlechthin, derart trostlos ausfällt, setzt ein deutliches Signal für den weiteren Inhalt der Strophe als Klage. Diese begründet die Frau, sich nun als Subjekt inszenierend (vgl. *m i c h vehet m i n geselle nu engilte i c h des i c h nie genoz*, WvM 13A), zunächst mit dem lieblosen Verhalten des Geliebten ihr gegenüber. Zusätzlich kommen schwierige Dritte ins Spiel; in dieser Strophe sind es *unstete[] wibe* (WvM 13A, 3). Der Vorwurf der Frau ist somit ein doppelter: Einerseits unterstellt sie dem Mann falsches Verhalten (vgl. WvM 13A, 2) und andererseits attribuiert sie ihre Geschlechtsgenossinnen mit einem unhöfischen Charakterzug (*unstete*). Dass sie selbst *stete* sei, sagt sie zwar nicht explizit, jedoch beruft sie sich auf Gott als höchste Instanz, der ihre Ergebenheit kenne (vgl. WvM 13A, 4). Dieser Sprechakt, der einen

<sup>392</sup> Ob die formale Variation dem Bestreben geschuldet ist, eine «alte» Form neu wiederzubeleben, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen (vgl. BENZ 2014, S. 599). EDER (2016, S. 187f.) beispielsweise entscheidet sich, die Strophe sowie andere, in MFMT als «namenlos» eingestufte Lieder, nicht im frühen Minnesang einzuordnen. Der Einbezug der handschriftlichen Überlieferung und der Gesamtanlage der Handschrift macht es jedoch möglich, die Langzeilenstrophen in A abseits von der chronologischen Problemstellung zu behandeln.

<sup>393</sup> Vgl. zum vorangehenden Lied, das Boten-, Männer- und Frauenrede enthält, KRAGL (LDM Online) Edition und Kommentar WvM 9A–12A, und zur Boten-Strophe Kap. II 2.1.1. Vgl. zu dem nachfolgenden, durchgehend von einem Sänger-Ich gesprochenen Strophenkomplex KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar WvM 14A–16A.

religiös gefärbten Rechtsdiskurs anklingen lässt, ist gegenüber den bisher analysierten Langzeilenstrophen «neu». Ebenso kommt mit der Jugendlichkeit des Geliebten (vgl. WvM 13A, 6), die von den anderen Frauen offenbar schamlos ausgenutzt wird (vgl. WvM 13A, 5), ein Attribut zur Sprache, das insbesondere aus dem Munde einer Frau als im Minnesang selten bezeichnet werden kann.

Weiter mag überraschen, dass der zuvor eindeutig klagende Ton in den letzten beiden Versen umschlägt in eine geradezu gegenteilige Sprechweise: *ich vroiwen aber die guoten die da hohe sint gemuot / daz der sumer komen sol seht wie wol daz vil menegen herzen tuot* (WvM 13A, 7–8). Mit *vroiwen*, den *guoten* mit *hohe[m] gemuot* und dem wohltuenden *sumer* strotzt der Strophenschluss regelrecht vor höfischen Freudesignalen und markiert das zuvor beklagte *unstete* Verhalten umso deutlicher als unhöfisch. Der Personengruppe, die sich in dieser Weise verhält, wird indes auch der Geliebte zugerechnet, indem er wie erwähnt angeklagt wird, die sprechende Frau unberechtigt zu strafen und sich von *unsteten wiben* umgarnen zu lassen. Dadurch erscheint die Haltung der Sprecherin ihrem Geliebten gegenüber äusserst ambivalent: Zählt sie ihren *gesellen* trotz seines Minneleid auslösenden Verhaltens zu den Höfischen?

Das Paradox wird nicht aufgelöst. Mit diesem Minneentwurf aber ähnelt die Strophe eher dem Sänger-Ich-Lied der Hohen Minne<sup>394</sup> als dem auf beidseitige Minnefreud angelegten Regensburg-Wechsel. Daran zeigt sich einmal mehr der kunstvolle Umgang mit scheinbar gleichbleibenden Sprechakten (Klage und Freudebezeugung). Im Falle der Walther von Mezzestrophe geschieht dies durch die Umbesetzung der Ich-Rolle vom Sänger zur Frau, die folglich das Leid für sich beansprucht.

#### *Zu 17A und 18A unter dem Namen Leutholds von Seven*

Die Sprecherrolle ist in den beiden Strophen unter dem Namen Leutholds von Seven erneut von einer Frau besetzt. Das allein gewährt jedoch nicht die Kohärenz der beiden Strophen; diese gilt trotz metrischer Übereinstimmung als umstritten.<sup>395</sup> Problematisiert wurden die Strophen in der Forschung darüber hinaus aufgrund der Zuschreibungsdivergenz in C, wo sie unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg stehen. Auch die strophische Umgebung in A ist diesbezüglich schwierig: Die Strophen 15A und 16A werden in C Dietmar von Aist zugeschrieben, die beiden nachfolgenden Spruchstrophen 19A und 20A sind in A unikal über-

---

<sup>394</sup> Dies hält auch KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar WvM 13A fest: «[E]s bedarf keines grossen Aufwands, die Frauenperspektive dieser Strophe mit der männlichen in den Liedern des so genannten Hohen Sangs zu verrechnen.»

<sup>395</sup> Vgl. KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 599.

liefert. Die Autorschaft Leutholds wird daher für ein Gros der ihm in A zugeschriebenen Texte infrage gestellt.<sup>396</sup>

Es fällt ausserdem auf, dass das Leuthold-Corpus eine inhaltliche Heterogenität aufweist (was unbeschadet kein Argument für oder gegen eine Autorschaft der einzelnen Strophen darstellen kann). Dies lässt sich wiederum exemplarisch an den benachbarten Strophen von 17A und 18A zeigen: 15A und 16A haben mit dem Herz, das trotz des Minneleids bei der verehrten Dame bleibt (vgl. LvS 16A, 4), ein eindeutiges Minnesangthema, lassen sich durch das Stichwort *rat* (LvS 15A, 1 und 4) aber mit der spruchhaften Strophe 19A verbinden. In 19A rät ein (offenbar älterer) Sänger den *jungen* (LvS 19A, 1), *ere vur daz guot* (LvS 19A, 7) zu erwerben. Strophe 20A schliesslich reflektiert das Singen resp. das fehlende Erlernen desselben (vgl. 20A, 11–15), und spielt auf den ausbleibenden Lohn an (vgl. 20A, 8), fokussiert diesen aber nicht aus der Warte des Minnediskurses. Aufgrund dieser inhaltlichen und formalen Diversität des Leuthold-Corpus, die ich mit dem knappen Umriss des handschriftlichen Kontexts von 17A und 18A nur andeute, ist anzunehmen, dass die Form dieser beiden Strophen einen zeitgenössischen Rezipienten von A nicht erstaunte.

17A

*Ich bin mit rehter stete einem guoten riter untetan  
wie sanfte daz minem herzen tuot swenne ich in umbe vangen han  
der sich mit manegen tuogenden guot  
gemachet al der welte liep der mac wol hohe tragen den muot*

18A

*Sine muogen alle mir benemen den ich mir lange han erwelt  
ze rehter stete in minem muote der mich vil meneges liebes went  
und legen si vor leide tot  
ich wil ime iemer wesin holt si sint betwungen ane not*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 125; KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 63, modifiziert)

17A: «Ich bin mit wahrer Beständigkeit einem vollkommenen Ritter ergeben. Wie wohl das meinem Herzen tut, wenn ich ihn umfassen halte. Wer sich mit vielen guten Eigenschaften der ganzen Welt beliebt macht, der kann wohl hochgemut sein.»

18A: «Sie alle können mir nicht den wegnehmen, den ich mir schon lange mit wahrer Beständigkeit in meinem Sinn erwählt habe und der mir unablässig (Liebes-)Freude bereitet. Und lägen sie vor Leid tot da, ich will ihn immer lieben. Sie sind ohne Mühe überwunden.»

Wie auch beim Regensburger ist die Zusammengehörigkeit dieser beiden Strophen umstritten, das Leitwort *stete* (17A, 1 und 18A, 2) macht eine Liederinheit mit formaler Variation jedoch denkbar. Der Diskurs des Treueverhaltens, der bei der Walther von Mezzel-Strophe ebenfalls

---

<sup>396</sup> Bekanntlich weist ein grosser Teil der Texte in A, die unter dem Namen Leutholds stehen, Zuschreibungsdivergenz auf, vgl. MERTENS: Art. «Leuthold von Seven». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 5 (1985), Sp. 735, vgl. spezifisch zu LvS 19A BRAUN (LDM Online), Edition und Kommentar LvS 19A, und zu LvS 20A BRAUN (LDM Online), Edition und Kommentar LvS 20A.

aus der weiblicher Perspektive beleuchtet wird, ist in diesen beiden Strophen mit der Stimme einer Frau<sup>397</sup> vor dem Hintergrund einer komplexen Personenkonstellationen ausgestaltet: erstens in 17A mit Fokus auf die Beziehung der sprechenden Frau und des Ritters (vgl. LvS 17A, 1) und zweitens in 18A unter Einbezug potenziell gefährlicher Dritter, die sowohl beim Regensburger als auch bei Leuthold als nicht näher definierte *si* auftreten. Letztere bezeichnet die Frau bei Leuthold als chancenlos bei dem Unterfangen, sie und ihren Geliebten zu trennen (vgl. 18A, 1–2, 4), was die Frau beim Regensburger ebenfalls bezeugt (vgl. BvR 2A, 1). Eine weitere Parallele findet sich hinsichtlich der Anspielung auf das Liebesglück, das in der zweiten Frauenstrophe bei Leuthold mit einem Hinweis auf körperliche Erfüllung versehen ist. Die beiden Lieder können aufgrund dieser Gemeinsamkeiten miteinander in eine enge Beziehung gesetzt werden, ohne damit die Fragen nach der Autorschaft beantworten zu müssen.

Auf einige Unterschiede zwischen den Langzeilenstrophen in A habe ich oben bereits verwiesen. Ich versuche, an dieser Stelle die Gemeinsamkeiten zuzuspitzen: In allen Strophen ausser denen unter dem Namen Leutholds spielen Naturmotive und -metaphern eine wichtige Rolle bei der Textgestaltung. Ebenfalls dürfte die Häufigkeit, mit der Frauenrede zum Einsatz kommt, ins Auge fallen. Der Vergleich zeigt aber ebenso, dass dieses Element variabel eingesetzt werden kann und die Sprechakte unterschiedliche Diskurse aufrufen: Treuebezeugung, Sehnsuchtsklage, Widersetzung gegenüber Dritten oder gar, der Treuebezeugung entgegengesetzt, Anklage des Mannes. Gleichsam ist neben der inhaltlichen Variabilität auf die formalen Gemeinsamkeiten und Differenzen der Langzeilenform zu verweisen, die vermutlich nicht nur im frühen Minnesang produktiv umgesetzt wurden, sondern auch bei «späteren» Autoren Verwendung fanden.

### 5.3 Status formaler Auffälligkeiten in A

Gleichsam der Untersuchung der intertextuellen Bezüge zwischen den formal ähnlichen Texten in A gilt es, nach den möglichen Zusammenhängen der Regensburg-Strophen zu ihrer handschriftlichen Umgebung zu fragen.<sup>398</sup> Das vorangehende Corpus unter dem Namen Hugos von Mühldorf<sup>399</sup> gehört gemeinsam mit dem des Regensburgers zu den kürzesten Corpora in A. Das nachfolgende, Otto von Botenlauben zugeschriebene Corpus umfasst drei Strophen

<sup>397</sup> Vgl. zur Stimme der Frau in diesen Strophen BOLL 2007, S. 183–186.

<sup>398</sup> Ein vollständiger Abdruck der Corpora befindet sich im Anhang auf S. 255 (Hugo von Mühldorf) und S. 255–257 (Otto von Botenlauben).

<sup>399</sup> Die Strophen werden in C Kunz von Rosenheim zugeschrieben, die zweite Strophe in C steht ausserdem noch einmal unter dem Namen Heinrichs von Veldeke, vgl. MERTENS: Art. «Hugo von Mühldorf». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 (1983), Sp. 251f.



und einen Leich, wobei eine Abgrenzung von den Minnesangstrophen durch Paraphraphenzeichen fehlt resp. nicht mehr zu sehen ist.

Hugo von Mühldorf – 2 Strophen

Der Burggraf von Regensburg – 2 Strophen

Otto von Botenlauben – 3 Strophen und 1 Leich

Die Klage über die Trennung vom Minnepartner stellt in den Strophen des Regensburgers in der Männer- und in der Frauenstrophe gleichermaßen den grundlegenden Sprechgestus dar. Die fehlende Freude ist in den Hugo von Mühldorf zugeschriebenen Strophen ebenfalls das Ausgangsthema: *We waz hilfet al min singen / ione wil nieman wesin vro* (HugM 1A, 1–2)<sup>400</sup>. Indes ist es nicht die Trennung von der Geliebten, die das Sänger-Ich bei Hugo bedauert, sondern der Verlust von *vroiden zuht triuwe ere* (HugM 1A, 5). Das Fehlen dieser höfischen Tugenden betrifft nicht nur das Sänger-Ich, sondern die ganze Welt (vgl. HugM 1A, 4). Die Strophe ist somit keine minnesangtypische Werbestrophe, sondern Weltklage.<sup>401</sup> Für eine solche Deutung spricht auch die zweite Hugo-Strophe. Zum einen tritt das Ich dort hinter einen allgemeinen Sprechmodus zurück (vgl. das einleitende *Swer*, HugM 2A, 1), zum anderen werden dem Frauenpreis unter gewissen Bedingungen gar verderbliche Folgen zugeschrieben (vgl. HugM 2A, 3–4). Allerdings ist die Deutung dieser zweiten Strophe schwierig, da erstens der Wortlaut Anzeichen von Verderbtheit aufweist und zweitens die weitere Argumentation der Strophe widersprüchlich scheint.<sup>402</sup> Es sei deshalb mit Vorbehalt darauf verwiesen, dass in dieser Strophe das Singen weniger vor dem Hintergrund einer Treuebestätigung denn religiöser Topoi thematisiert wird. Doch nicht nur auf der diskursiven Ebene, sondern auch hinsichtlich der Sprecherrollen weisen die Strophen unter dem Namen Hugos und die unter dem Namen des Regensburgers kaum Gemeinsamkeiten auf. Während sich bei letzterem beide Stimmen durch das mehrmalige Nennen ihrer selbst herausstellen, ist ein Hervortreten des Ich bei Hugo nur in der ersten Strophe festzumachen. Es agiert dort in der Rolle des Didaktikers und lehrt einerseits über den Sang (ohne expliziten Minnesang-Bezug) und andererseits über moralische Werte.

<sup>400</sup> Übersetzung HugM 1A: «Ach, was nützt mir mein Singen? Niemand wird mehr froh.»

<sup>401</sup> HOLZNAGEL (1995b, S. 97) zählt Hugo vermutlich deshalb zu den Sangspruchlyrikern in A.

<sup>402</sup> Wortlaut von Hug 2A in A, im Rückgriff auf Konjekturen von PFEIFFER Edition A, S. 237: *Swer den vrowen an ir ere / gerne spricht ane not / seht der sunder (sündet mit C) sich vil sere / und ist doch der sele tot / wan wir sin alle von den vrowen komen / swie wir sezen si ze schalle / maneger wird von in ze vromen*. Übersetzung: «Wer den Frauen zur Ehre gerne und ohne Mühe spricht, seht, der verständigt sich gänzlich und dessen Seele ist darüber hinaus tot, weil wir alle von den Frauen abstammen. Wie auch immer wir zum Lob setzen, viele werden durch sie gebessert.» VON KRAUS (KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 241) nennt die Argumentation der Strophe «einfältig, denn dass es der sêle tût ist, Ehrwürdiges über Frauen zu sprechen, weil wir alle von ihnen kommen, wird niemand für eine beweiskräftige Begründung halten.» Vor dem Hintergrund einer theologischen Argumentation, welche die Frau für den Sündenfall verantwortlich macht, ist der Gedanke, dass Frauenlob Verderben bringe, indes nicht abwegig. Schwieriger scheinen mir die daran anschliessenden Aussagen der letzten beiden Verse, die auch bei einer misogynen Theologie paradox bleiben.

Die Reflexion des Singens ist auch in den Strophen unter dem Namen Ottos von Botenlauben<sup>403</sup> der bestimmende Diskurs: *Wizzet daz ich singen wil / daz der werlde mere / vroideswie min kumber si* (OvB 1A, 1–3).<sup>404</sup> Als einzigen Gegenstand seines Singens nennt das Ich *reine wibes ere wip nie me gewan* (OvB 1A, 9) und verortet das Singen damit im Minnekontext. Die zweite Strophe des Corpus schliesst daran an, richtet sich mit veränderter Adressierung jedoch direkt an die *selic vrowe* (OvB 2A, 1), der das *minneclich singen* (OvB 2A, 2) unabhängig davon, ob sie lohne oder nicht, zugesprochen wird (vgl. OvB 2A, 3–6). Die dritte Otto-Strophe in anderem Ton, die vermutlich als Einzelstrophe zu deuten ist, richtet sich als Klage über die fehlende Freude und die Ablehnung an die *Vro minne* (OvB 3A, 1) als Machtinstanz. So findet sich mit dem klagenden Sprechgestus eine Parallele zu den Regensburg-Strophen, doch der Schwerpunkt liegt bei der Botenlauben-Strophe auf der Wirkung des Sangs, die vonseiten der Frau jedoch nicht bestätigt wird, da – anders als beim Regensburger – das weibliche Ich fehlt.

Der Otto zugeschriebene Leich, der paläographisch nicht klar von der vorangehenden Strophe abgegrenzt wird,<sup>405</sup> hält sich metrisch an romanische Vorbilder.<sup>406</sup> Hauptthema des Leichs ist ebenfalls der (prekäre) Minnedienst gegenüber einer Dame, wie die Eingangsverse zeigen: *Mir hat ein wip herze und lip / betwungen und gar verheret / Diu ist so guot swaz si mir tuot / wil si so wurde ich sanfte ernert / Tuot sie mir we wil ich e / betwungen sin von ir gewalt* (OvB 4A, 1–6).<sup>407</sup> Der Leich changiert thematisch zwischen der vollständigen und steten Hingabe an die Dame, dem Minneschmerz des Ich sowie der Hoffnung auf künftiges Glück. Die folgenden Verse spiegeln die Situation des Ich prägnant wieder: *ich selic man / So suoze not ich nie gewan* (OvB 4A, 64).<sup>408</sup> Die Spannung kondensiert in dem Begriff der *suozen not*, ohne die das Ich nicht leben will und von der es sich durch die verehrte Frau Erlösung erhofft.

<sup>403</sup> In C stehen die beiden ersten Strophen unter dem Namen Rubins, die zweite Strophe steht in E ebenfalls unter dem Namen Reinmars des Alten. Vgl. zu den Herausforderungen der Edition HAUSMANN 2002, S. 287–292.

<sup>404</sup> Übersetzung OvB 1A, 1–3: «Wisst, dass ich singe, um die Freude der Welt zu vergrössern, wie gross auch immer mein Kummer sei.» Vgl. zur Verszählung die Edition von GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar OvB 1A–2A.

<sup>405</sup> Orientiert man sich an den Initialen, so könnte man meinen, der metrisch andere Text beginne bereits eine Zeile vor dem eigentlichen Leichanfang, da dort das erste Wort der Zeile als farbige Initiale ausgestaltet ist. Hinzu kommt, dass bei Strophe OvB 3A weitere Versanfänge mit farbigen Initialen beginnen und das Prinzip «farbige Initiale = neue Strophe» damit durchbrochen wird. Vgl. dazu den Text im Anhang, S. 254.

<sup>406</sup> Vgl. RANAWAKE: Art. «Otto von Botenlauben». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 7 (1989), Sp. 211. Auch in C ist die vorangehende Strophe paläographisch nicht vom Leich abgegrenzt.

<sup>407</sup> Vgl. zur Form KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 371. Übersetzung OvB 4A, 1–8: «Eine Frau hat mein Herz und meinen Körper/mein ganzes Wesen bezwungen und gänzlich besiegt. Sie ist so vollkommen – was auch immer sie mir zufügt: Will sie es, dann werde ich auf gefällige Weise wieder gesund. Fügt sie mir Schmerz zu, will ich für immer von ihrer Macht bezwungen sein.»

<sup>408</sup> Übersetzung OvB 4A, 124–125: «Ich Glücklicher, solch süßes Leid erwarb ich noch nie.»

Neben dieser knappen Durchschau des Inhalts ist für die Platzierung des Otto von Botenlauben-Corpus in A aber vor allem festzuhalten, dass mit dem Leich eine weitere lyrische Form Eingang in die A-Sammlung findet. Mit der gemeinsamen Platzierung des Regensburg-Corpus am Ende des Grundstocks spricht das Botenlauben-Corpus dafür, dass die formale Gestaltung der Texte einen weiteren, nicht zu unterschätzenden Faktor bei der Anordnung der Corpora darstellt.

#### 5.4 Die Regensburg-Corpora in C und Bu

An Formfragen schliessen die Forschungsdebatten rund um die in C und Bu unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg überlieferten Corpora an. Diese gründen zudem auf der bereits erwähnten Problematik der Autoridentität. Für den parallel überlieferten Text von A in C (unter demselben Namen) sind Varianzphänomene jedoch schwindend gering: Die Varianz beschränkt sich auf eine Konjunktion in V. 3 der ersten Strophe.

1A

*Ich lac den winter eine eine wol troste mich ein wip  
vuore si mir mit vroiden wolde kunden die bluomen  
und die sumerzit  
daz niden merkere dest min herze wunt  
ez enheile mir ein frowe mit ir minne ez enwirt niemer  
gesund*

3C

*Ich lag des winter eine wol troste mich ein wib  
vure si mir mit fröide wolde kunden die bluomen  
und die sumerzit  
do niden merkere des min herze wunt  
es enheile mir ein frowe mit ir minne es enwirt niemer  
gesund*

2A

*Nu heizent si mich miden einen ritter ine mac  
swen ich dar an gedenke daz so guotlichen lac  
verholn an sinem arme daz tuot mir senede we  
von ime ist ein alse unsanftes scheiden des mac sich  
min herze wol entsten*

4C

*Nu heissent si mich miden einen ritter ich enmag  
swenne ich dar an gedenke daz ich so guotlichen lag  
verholne an sinem arme des tuot mir senide we  
von im ist ein als unsenftes scheiden des mag sich min  
min herze wol entsten*

In A dominiert bei dieser Minimalvariante der deiktische Aspekt der Rede, denn das männliche Ich spricht *daz niden merkere dest min herze wunt* (BvR 1A, 3) und verweist auf die *vroiden*, die der Neid-Auslöser sind. In C ist hingegen der Zeitpunkt des Neides betont, weil anstelle von *daz* die temporale Konjunktion *do* steht (vgl. BvR 3C, 3). Die geringe Varianz dieser Strophen ist einerseits ein Beweis für die Stabilität der Überlieferung, sollte deshalb aber nicht vorbehaltlos zur Annahme verleiten, dass für die Lieder unter dem Namen des Burggrafen von Regensburg in A und C dieselbe Quelle vorauszusetzen ist. Dann würde nämlich ausser Acht gelassen, dass, wie in Kap. II 5.2 erwähnt, in C zwei Strophen vorangehen, die in A Leuthold von Seven zugeschrieben werden. Folglich hat der A-Schreiber diese Strophen entweder aus \*AC übernommen und dem Regensburger, aus welchen Gründen auch immer, abgesprochen, oder sie lagen bereits in einer Vorlage \*A als Strophen Leutholds (oder unter einem nicht überlieferten Namen) vor.

Trotz des unterschiedlichen Strophenbestands sind die Autorkonturen des Burggrafen von Regensburg in A und C nicht grundsätzlich verschieden. Ein anderes Bild eines Burggrafen von Regensburg als in A und C zeichnet hingegen die Überlieferung in Bu. Auf die Rätsel, welche die Überlieferung unter den Namen des Burggrafen von Regensburg und des Burggrafen von Rietenburg aufgibt, wurde eingangs verwiesen (vgl. Kap. II 5). Ergänzend zu den bisherigen Erkenntnissen der Forschung<sup>409</sup> möchte ich im Folgenden den Text in Bu<sup>410</sup> fokussieren und fragen, welches Autorbild des Burggrafen von Regensburg auf dieser Textbasis evoziert wird, ohne damit die Frage nach der Personalunion eines Burggrafen von Regensburg und Rietenburg beantworten zu wollen. Auf die jeweiligen Parallelüberlieferungen des Bu-Textes in B und C gehe ich darum nicht näher ein.

1Bu

*Nu darf mir nieman wizen ob ich in nimer gerne saehe  
waz darumbe ob ich des vor zorne jaehe  
daz mir ist ieman also lieb  
ich laze in durch ir neiden nicht  
5 si verliesen alle ir arebeit  
er chan mir nimmer werden leit*

Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 65; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 161, modifiziert)

Nun darf mir niemand vorwerfen, wenn ich ihn immer gerne sähe. Was macht es schon, wenn ich im Zorn sage, dass mir jemand ebenso lieb ist? Ich lasse wegen ihrer Missgunst nicht von ihm. Ihre Mühe ist umsonst, er kann mir niemals leid werden.

In der ersten Strophe, die eine Kombination aus paargereimten Langzeilen und Kurzversen darstellt,<sup>411</sup> äussert eine Frau ihre Zuneigung gegenüber dem Mann entgegen allen Widerständen (vgl. 1Bu, 3–6). Allerdings schwingt in der Rede der Dame über den Mann eine gewisse Zwiespältigkeit mit, denn sie sagt: *waz darumbe ob ich des vor zorne jaehe / daz mir ist ieman also lieb* (1Bu, 2–3). Der Mann hat folglich mit Konkurrenz zu rechnen, die von der Minnedame (zumindest in der affektiven Extremlage *zorn*) als dem Mann ebenbürtig angesehen wird.<sup>412</sup> Damit beruft sich die Frau zwar auf das Ideal der Ergebenheit, lässt die Exklusivität ihrer Affekte aber aussen vor. Dies böte, im Stile eines Wechsels, in einer nächsten Strophe die Möglichkeit einer Reaktion des Mannes, beispielsweise in Form einer Klage über den

<sup>409</sup> Vgl. WORSTBROCK 1998, S. 116–131, JANOTA 2001 und BENZ 2014, S. 588–590.

<sup>410</sup> Der Text beruht auf der Edition im Anhang von «Des Minnesangs Frühling», der auch die Blätter aus Bu abdruckt (vgl. MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 462, 465–467). Ergänzungen, die aufgrund verderbter Stellen in der Handschrift von den Editoren vorgenommen wurden, markiere ich nicht, da Bu nicht im Zentrum dieser Arbeit steht und eine Gesamtanalyse der Handschrift und deren editorischen Herausforderungen an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

<sup>411</sup> Vgl. WORSTBROCK 1998, S. 121f., sowie JANOTA 2001, S. 132.

<sup>412</sup> Vgl. KASTEN/KUHN Deutsche Minnelyrik, S. 601, welche die Aussage der Frau als «[u]ngewöhnlich» bezeichnen.

ausbleibenden Lohn. Jedoch geht der weitere Text in Bu auf die potentiell fehlende Exklusivität der Minne vonseiten einer Minnedame erst an späterer Stelle und auf implizite Weise ein.

Ein männliches Ich der nächsten Strophe 2Bu betont stattdessen in seiner Rede die Freude der Minne: Sein *gemüet* sei *hoch* gestimmt (2Bu, 1); dementsprechend lautet auch das Gebot der Frau, sich zu freuen (vgl. 2Bu, 4).

2Bu

*Mir gestuont min gemüet nie so hoch von schulde  
sit ich han also wol gedienet ir hulde  
ich furchte nicht ir aller draev  
sit si wil daz ich mich fraev*

Übersetzung (nach KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 65; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 161, modifiziert)

Mir war mein Gemüt noch nie zu Recht so hoch gestimmt, seit ich mir auf diese Weise ihr Wohlwohlen verdient habe. Ich fürchte die Drohungen all jener nicht, weil sie will, dass ich mich freue.

Wiederum als Kombination von Langzeile und Kurzvers<sup>413</sup> präsentiert sich diese zweite Strophe des Corpus. Sie ist aber um zwei Verse kürzer als 1Bu, weshalb eine Zusammengehörigkeit mit derselben, wie sie die Überlieferung in C mit je gleicher Verszahl nahelegt, in Frage zu stellen ist.<sup>414</sup> Ein inhaltlicher Anschluss an 1Bu ist jedoch möglich aufgrund der Äußerung, entgegen der Drohungen die Minnebeziehung aufrechterhalten zu wollen. Dadurch befinden sich sowohl der Sprecher in 2Bu als auch die Sprecherin in 1Bu in Opposition zu Dritten, die sich aus beiden Perspektiven als Gegner der Minnebeziehung herausstellen. Dass es sich bei der Sprecherin von 1Bu und dem Sprecher von 2Bu deswegen um ein liedinternes Paar handeln muss, ist damit nicht gesagt, denn diskursive Anschlussstellen sind, wie auch in der vorliegenden Arbeit gezeigt, über Tongrenzen hinaus anzutreffen. Die formale Verschiedenheit von 1Bu und 2Bu spricht wie erwähnt eher gegen eine Zusammengehörigkeit. Zwingend ist sie aus inhaltlicher Sicht ebenso wenig, sind die beiden Strophen doch für sich genommen ohne Weiteres deut- und verstehbar.

In formaler Hinsicht hebt sich die dritte Strophe des Corpus deutlich von den beiden vorangehenden ab. Inhaltlich lässt sie sich stellenweise an 2Bu anschliessen, wie gleich zu zeigen ist.

---

<sup>413</sup> Vgl. WORSTBROCK 1998, S. 120, sowie JANOTA 2001, S. 132.

<sup>414</sup> Zu einem anderen Schluss, nämlich zur Zusammengehörigkeit der beiden Strophen als Wechsel, kommen KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 600, basierend auf dem Text in C, wo allerdings ein formal anderer Text überliefert ist. Einer motivischen Verwandtschaft (Liebe trotz Widerstand) ist aber auch auf Basis von Bu zuzustimmen.

3Bu

*Diu nachtigal ist geswaiget  
und ir hoher sanch genaiget  
di ich wol horte singen  
doch tuot mir sanfte und wol guot gedingen  
5 den ich von einer frowen han  
ich wil ir nimmer abe gan  
und enbeut ir steten dienst min  
als ir ist lieb so wil ich immer sin*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 161, 163, modifiziert)

Die Nachtigall, die ich schön singen hörte, ist verstummt, und ihr edler Gesang verklungen. Doch die Hoffnung, die ich durch eine Dame habe, tut mir wohl und sehr gut. Ich will sie niemals aufgeben und biete ihr stets meinen Dienst an. Wie es ihr gefällt, so will ich immer sein.

Die Nachtigall ist in dieser Strophe vermutlich nicht als Metapher für den Sänger zu lesen, sondern dient dem in dieser Strophe sprechenden Sänger-Ich als Kontrastmittel: Der Gesang des Vogels endet (vgl. 3Bu, 1–3), die Dienstbereitschaft des Sänger-Ich ist indes zeitüberdauernd und als solche mehrfach gekennzeichnet (*ich wil ir nimmer abe gan / und enbeut ir steten dienst min*, 3Bu, 6–7). Der Strophenschluss gleicht demjenigen in 2Bu, wo der Wille der Frau als massgeblich für die Minnefreude genannt wurde. Ein feiner Unterschied besteht jedoch darin, dass in 3Bu die Affektlage nicht explizit als positiv oder negativ definiert ist, sondern zu jeder Zeit von der Minnedame abhängig gemacht wird (vgl. 3Bu, 8). Bezogen auf die strophenübergreifende, corpusinterne Diskursivität wird dem Wankelmuth der Dame aus 1Bu in dieser Strophe die Beständigkeit des Sänger-Ich gegenübergestellt. Letzterer Diskurs ist auch für die Folgestrophe 4B massgebend.

4Bu

*Ich horte wilent sagen ein maere  
daz ist al min bester trost  
wie minne ein selicheit waere  
und ane herschaft nie gechos  
5 des mocht ich werden sigelos<sup>415</sup>  
ob si erbarmen wil mine swere  
got weiz wol daz ich e verbaere  
immer elliu wip  
e ir vil minnechlicher lip  
10 den willen han ich lange zit*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 163, modifiziert)

Ich hörte einst sagen – das ist mein bester Trost –, welches Glück Minne sei und dass sie niemals erwählte, herrschaftslos zu sein. Deshalb könnte ich des Sieges beraubt werden, wenn sie sich über meine Not erbarmen will. Gott weiss wohl, dass ich eher für immer auf alle anderen Frauen verzichte als auf ihr liebenswertes Wesen. Diesen Entschluss habe ich vor langer Zeit gefasst.

<sup>415</sup> Der Text in B und C lautet signifikant anders. In C fehlt der in Bu vierte Vers, statt vom *sige* ist von *sorgen* die Rede: *wie minne ein selikeit were / des möhte ich werden sorgen erlost* (4C, 3–4). In B steht: *wie minne ain seliseligkait were / und an her schat nie erkos / des moht ich werden sorgen los* (4B, 3–5). Auch die beiden Varianten in B und C machen Sinn, die Überlieferung in Bu sollte indes nicht aus quantitativen Gründen missachtet werden.

In formaler Hinsicht differiert diese Strophe in Länge und Reimung von ihrer Umgebung, was auf Einzelstrophigkeit hinweist. Jedoch ist eine diskursive Anschlussfähigkeit gegeben, indem das männliche Ich die Besonderheit der verehrten Frau und seine fortwährende Hingabe an sie bestätigt (vgl. 4Bu, 7–10). Dieser Erklärung stellt das Ich sein Wissen über Minne voran: Minne bewirke Glück, kann aber nur unter *herschaft* (4Bu, 4) zustande kommen, beruht also auf einem Unterordnungsverhältnis. Darum nimmt das Sänger-Ich den Verlust des Sieges getrost in Kauf, denn dies bedeute Gewinn auf anderer Ebene – ihm sei dann das *erbarmen* der verehrten Dame gewiss (vgl. 4Bu, 5–6). Es muss dabei offenbleiben, ob sich die Siegesbestrebungen des Ich auf den ‹Minnestreit› oder eine politische, vom Minnekontext losgelöste Auseinandersetzung beziehen.

Auch die weiteren Bu-Strophen geben keine Antwort auf diese Frage und es ergibt sich weder zur nächsten Strophe 5Bu noch zu 6Bu oder 7Bu ein formaler Anschluss. Der unikal überlieferte Schlussvers von 4Bu (*den willen han ich lange zit*) endet jedoch mit demselben Reim wie der erste Vers von 5Bu (*Sit sich hat verwandelt diu zit*), sodass ein klanglicher Anschluss denkbar ist. Ähnlich ist mit dem Reim *lip* in 4Bu, 9 und 5Bu, 4 eine weitere solche Verbindung gegeben. Berücksichtigt man überdies die Strophenlänge, die nur in der Überlieferung in Bu übereinstimmt (zweimal zehnversige Strophe), spricht auch dies für eine Zusammengehörigkeit der Strophen 4Bu und 5Bu. Allerdings gilt es wie bereits erwähnt, die Ungleichheiten der Reimung und Metrik zu beachten, die gegen eine solche Einheit sprechen. Stattdessen ist der Strophenanfang der weiteren beiden Strophen 6Bu und 7Bu (vgl. *Sit*, 6Bu und 7Bu, 1) ein Indiz für eine liedhafte Einheit, die es ebenfalls zu hinterfragen gilt. Doch zunächst zum Inhalt der Strophe 5Bu:

5Bu

*Sit sich hat verwandelt diu zit*  
*des vil manich herze ist vro*  
*taet ich selbe nicht also*  
*so wrde ervaeret mir der lip*  
5 *der betwngen stat*  
*noch ist min rat*  
*daz ich niuwe minen sanch*  
*ez ist leider alzelanch*  
*daz di bluomen rot*  
10 *begunden liden grozze not*

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 163, modifiziert)

Seitdem/Weil sich die (Jahres-)Zeit verwandelt hat, sind viele Herzen froh. Verhielte ich mich nicht ebenso, dann würde ich, der ich bedrängt bin, betrübt. Noch besteht die Möglichkeit, dass ich meinen Sang erneuere. Es ist leider allzu lange her, dass die roten Blumen begannen, grosse Not zu leiden.

Die Strophe wird mit dem Credo der Freude eingeleitet, was sich in der Metaphorik des Jahreszeitenwandels – ob zum Sommer oder zum Winter hin, ist nicht gesagt – niederschlägt. Nach den Eingangsversen, die auf eine grössere Personengruppe abzielen, tritt das Ich im dritten Vers hervor und stellt dem allgemeinen Freudeempfinden sein *betwungen*-Sein gegenüber (vgl. 5Bu, 5), klärt dessen Ursache jedoch nicht näher. Seine Individualität, die das Ich durch die Andeutung von Problemen herausstellt, nimmt es in demselben Atemzug wieder zurück, indem es sein eigenes Verhalten an dem der <Freude>-Gruppe spiegelt. Sich der Freudeempfindung nicht anzuschliessen, hätte negative Folgen (vgl. 5Bu, 4), sodass eine Inklusion in die Gruppe und damit ein Zurücknehmen der eigenen Affekte unausweichlich erscheinen. Einen Ausweg aus diesem Dilemma nennt das Ich mit dem *niuwen* des Sangs (vgl. 5Bu, 7) aber sogleich selbst. Damit ist auf den Metadiskurs über den Sang verwiesen, der in dieser Strophe an die Zeitlichkeit von Minne geknüpft wird: Die Zeit drängt, wie der Vers *n o c h i s t m i n r a t* (5Bu, 6) deutlich macht. Dem Bestreben des *niuwen*s steht der Schluss der Strophe entgegen; die seit langem andauernde Leidenszeit der Blumen zeigt einen Stillstand an und drückt somit gerade nicht Veränderung aus. Übertragen auf den Gemütszustand des Ich eröffnet sich dadurch eine diametral andere Affektlage als am Anfang der Strophe.

Es bleibt offen, wie sich das *niuwen* des Sangs situationsbezogen tatsächlich gestaltet. Ist damit ein schlichtes Wiederholen des bereits Gesagten, eine gänzliche Neugestaltung oder das Durchflechten des Bekannten mit neuen Elementen gemeint? Als Beispiel für letztere Option könnte die nächste Strophe 6Bu gelten, die sich wie bereits erwähnt mit 5Bu und 7Bu zu einem dreistrophigen Lied zusammenschliessen lässt. Trotz der formalen Ähnlichkeiten sind die metrischen Differenzen zwar nicht ausser Acht zu lassen,<sup>416</sup> doch diese Unterschiede könnten auch als Mittel des *niuwen*s gedeutet werden.

6Bu

*Sit si mich versuochen wil  
daz nim ich fur allez guot  
so wird ich golde gelich  
daz man da brüevet in der gluot*

5 *und versuchet ez baz  
bezzer wird ez umbe daz  
louter schoner und chlar  
swaz ich singe daz ist war  
gluet ez immer me*

10 *ez wrde bezzer vil danne e*

<sup>416</sup> 5Bu: 4ma 4mb 4mb 4ma 3mc 2mc 4md 4md 3me 4me / 6Bu: 4ma 4mb 4ma 4mb 3mc 4mc 4md 4md 3me, 4me / 7Bu: 4wa 4mb 4wa 4mb 4mc 4md 4md 3me 4me 2md (vgl. JANOTA 2001, S. 133f.).



Übersetzung (nach auf KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 65, 67; SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 165, modifiziert)

Dass sie mich auf die Probe stellen will, das ist mir lieber als jegliches Gut. Auf diese Weise werde ich dem Gold gleich, das man in der Glut läutert und immer härter prüft. Besser wird es dadurch, reiner, schöner und klar. Was auch immer ich singe, das ist wahr. Glühte es immer mehr, würde es besser als zuvor.

Zwar geht das Sänger-Ich dieser Strophe erneut von seinem Verhältnis zur Minnedame aus, spricht aber nicht über sie, sondern über sich selbst. Im Rückgriff auf die Metapher des Goldes, das im Feuer geläutert und dadurch immer wieder aufs Neue geprüft wird (vgl. 6Bu, 3–7),<sup>417</sup> benennt das Sänger-Ich seine Hingabe an die Dame nicht als statisch, sondern dynamisch. Dass die Goldprobe nicht nur auf eine ethische, sondern auch eine poetische Ebene anspielt, deutet V. 8 an: *swaz ich singe daz ist war*. Der Reim dieses Verses mit dem des vorangehenden (*chlar*) ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Wahrheitsgehalt des Singens mit der Reinheit des Goldes in Verbindung zu bringen ist. Der Neuerungskursus aus Strophe 5Bu findet sich somit in dieser Strophe auf formaler Ebene wieder und ist zugleich inhaltlich aufgegriffen und reflektiert. Das stete Prüfen durch die Minnedame ist durchwegs positiv bewertet und entspricht damit im Resultat der Hilfestellung, die durch das *niuwen* des Sangs entstehen soll. Worin die Proben der Minnedame bestehen, wird in dieser Strophe allerdings nicht ausgeführt. Eine Antwort darauf könnte die letzte Strophe 7Bu geben.

7Bu

*Sit si mich von ir scheiden  
wil dem si dcke geliche tuot  
ir schone und ir guete beide  
di lazze si so cher ich mich  
5 swar ich danne des landes var  
ir lip der hochste got bewar  
min herze mir disiu not erchos  
senfter were mir der tot  
dann ich diene ir vil  
10 und si des niht wizen wil  
daz ist ein not*

V. 2: *dcke*: *dicke* mit C

Übersetzung (nach SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik, S. 165, modifiziert)

Da sie mich von ihr trennen will – dementsprechend verhält sie sich oft –, gebe sie beides, ihre Schönheit und ihre Güte, auf. Dann wende ich mich ab. Wohin ich dann auch ziehe, der höchste Gott möge sie bewahren. Mein Herz erwählte mir dieses Leid. Lieber wäre mir der Tod, als dass ich ihr viel diene und sie davon nichts wissen will. Das ist ein Elend.

Das Sänger-Ich deutet die Signale der Minnedame dergestalt, dass diese eine Trennung wünsche (vgl. 7Bu, 1–2). Jedoch ist das Sänger-Ich nicht so rasch bereit, diese Trennung hinzu-

---

<sup>417</sup> Vgl. zu diesem Topos in der romanischen und deutschen Minnelyrik MFMT Bd. III/2, S. 341, sowie KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik, S. 601f..

nehmen. Stattdessen fordert es von der Frau ein eindeutiges Verhalten, das sich in der Aufgabe ihrer *schone* und *guete* (7Bu, 3) niederschlagen müsse. Selbst dann wäre die Abwendung von der Minnedame jedoch nicht absolut, wie der Segenswunsch anzeigt (vgl. 7Bu, 5–6). Überdies macht das Ich deutlich, dass nicht nur die Minnedame allein bestimmend ist, sondern es auch selbst – oder präziser: sein Herz (vgl. 7Bu, 7) – den Dienstentschluss fasste. In diesem Sinn fordert es die Kenntnisnahme und die Anerkennung des Dienstes durch die Frau in fatalistischer Art und Weise (vgl. 7Bu, 8–10). Die abschliessende, nur in Bu überlieferte Sentenz *daz ist ein not* (7Bu, 11) lässt die Hoffnungen des Ich in der Schweben und zeigt an, dass es im Grunde genommen eher die Ungewissheit als die Ablehnung der Dame ist, die dem Ich Leid bereitet.

Mit diesem Schlussvers ist in formaler Hinsicht zugleich die Frage aufgeworfen, inwiefern die Strophen 5Bu, 6Bu und 7Bu trotz des dreimalig einleitenden, als Kohärenzsignal wirkenden *Sit* als Strophenkomplex gelesen werden können, denn 7Bu enthält gegenüber 5Bu und 6Bu elf und nicht nur zehn Verse. Es handelt sich folglich nicht um eine gänzlich andere Strophenform, doch die Differenz ist zu gross, um in formaler Hinsicht eine liedhafte Einheit sicher anzunehmen. Hinzu kommt, dass die Strophen jeweils voneinander isoliert deut- und verstehbar sind. Dieses Phänomen trifft, wie oben ausgeführt, auf das ganze Corpus des Burggrafen von Regensburg in Bu zu.

## 5.5 Fazit

Neben der mehr oder weniger grossen formalen Verschiedenheit der Strophen 1Bu–7Bu fällt im Corpus des Burggrafen von Regensburg in Bu die textpoetische und textpragmatische Vielfalt auf. Die Sprecherrolle ist einmal von einer Frau und mehrfach von einem männlichen Ich besetzt, wobei für letztere Rolle Freudebekundungen neben Treuebestätigungen und Klagen stehen. Mehrfach ist ausserdem eine eindringliche, von Metaphern getragene Reflexivität des Singens für die Rede des Sänger-Ich kennzeichnend. Darüber hinaus ist der Burggraf von Regensburg in Bu auch in formaler Hinsicht als «Schwellen»-Autor zu bezeichnen, denn die Strophen bezeugen eine «Verschränkung von formaler und thematischer Neuorientierung».<sup>418</sup>

Dagegen ist das Bild, dass in A von dem Burggrafen von Regensburg gezeichnet wird, ein gänzlich anderes. Die beiden Regensburg-Strophen 1A und 2A in der Art des Wechsels sind in formaler Hinsicht dem frühen deutschen Minnesang zuzuordnen und die textpoetische, diskursive und textpragmatische Gestaltung ist in A gegenüber Bu weniger vielschichtig. Die Überlieferung in C bietet nur wenig mehr Text als das dem Burggrafen von Regensburg zugeschriebene A-Corpus. Dahingehend ist die von WORSTBROCK geforderte Differenzierung des

---

<sup>418</sup> JANOTA 2001, S. 135.

Regensburger- und des Rietenburger-Corpus in der Edition unbedingt zu bestätigen, da die Regensburg-Bu-Kontur und Rietenburg-B-/C-Kontur zweifelsohne weitaus kongruenter sind. Aufgrund der Textmenge einen A-/C-Burggrafen von Regensburg jedoch literarästhetisch abzuwerten, wäre nicht angemessen. Insbesondere für A könnte die Stellung «am Rande» des Grundstocks zusammen mit dem nachfolgenden, auffällig formal gemischten Corpus Ottos von Botenlauben als formale «Ergänzung» zu den anderen Corpora gesehen werden. Dass dem frühen Sang bei der Kompilation der Handschrift A nur wenig Wert beizumessen ist, lässt sich überdies mit Blick auf die weiteren Langzeilenstrophen widerlegen, die sich in den Heinrich von Veldeke, Niune, Walther von Mezzel und Leuthold von Seven zugeschriebenen Corpora finden und das Sammelinteresse auch an dieser Strophenform bestätigten.

### III Schlussfolgerungen und Ausblick

#### 1 Überlieferungsvarianz als Interpretament

Am Anfang dieser Untersuchung stand die Zielsetzung, Überlieferungsvarianz mittelalterlicher Minnelyrik für die Interpretation fruchtbar zu machen, indem variable Text- und Autorzuschreibungssituationen in A auf eine mögliche Signifikanz hin befragt werden. Dabei ist noch einmal zu betonen, dass eine strikte Dichotomie – eine Variante sei entweder signifikant oder nicht signifikant – unzutreffend ist. Signifikanz gilt es stattdessen als Interpretament vor dem Hintergrund unterschiedlicher historischer Voraussetzungen und analytischer Perspektiven zu sehen und unbedingt graduell zu denken. Diese relational und graduell gedachte Signifikanz wird konkret fassbar in der Frage, wie kongruent mindestens zwei Varianten hinsichtlich ihrer textpoetischen, diskursiven und textpragmatischen Elemente sind.

Bevor ich die sich in der Untersuchung herauskristallisierenden, die Gradualität einer Variante bestimmenden Faktoren im Einzelnen bespreche, benenne ich dieselben zusammenfassend: Hier sind erstens der von Varianz betroffene **Textumfang** sowie zweitens die **Frequenz** von Varianz als wesentliche Größen zu nennen. Für den Textumfang ist weiter zwischen lexikalischer, syntaktischer, Vers-, Strophen-, Lied-, Corpus- und Handschriftenebene zu differenzieren. Damit nehme ich bei dem folgenden Resümee eine kontinuierliche Perspektiven-erweiterung vor, um auf diese Weise immer grössere Kontextzusammenhänge in den Blick zu nehmen. Dabei ist nicht nur die von Varianz betroffene Textmenge entscheidend für den Status einer Variante. Zugleich ist die Frequenz von Varianz zu berücksichtigen und zu fragen, wie häufig oder selten Varianz auf den unterschiedlichen, oben genannten Textebenen auftritt. Ich möchte betonen, dass die einzelnen Varianten daher nicht isoliert <funktionieren>, sondern in gegenseitiger Wechselwirkung stehen, was sich in textpoetischen Unterschieden (wie z. B. differenten Sprecherrollenbesetzungen), aber auch in Diskursverschiebungen und -erweiterungen (wie z. B. thematischen Vertiefungen) und divergierenden Sprechakten (wie z. B. variierenden Klagemodi) niederschlägt.

Um überhaupt von Varianz sprechen zu können, muss indes ein Minimum an Differenz zwischen den Varianten vorhanden sein. Zugleich müssen Varianten ein minimales Mass an äquivalenten Elementen aufweisen, damit die Vergleichbarkeit gewährleistet ist. Die Kongruenzverhältnisse von Varianten und der damit verbundene jeweilige Signifikanzgrad bewegen sich zwischen zwei Polen: Sind Varianten fast deckungsgleich, scheint die inhaltlich-semantiche Signifikanz gering; weisen Varianten kaum Kongruenz auf, ist die Signifikanz auf den ersten Blick hoch.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen reformuliere ich nun im Rückgriff auf die in Kap. II vorgenommene Untersuchung meine Ergebnisse. Denn die Lage ist, jenseits allgemeiner Dialektik von Differenz und Äquivalenz, kompliziert. Vermeintlich scheint die Signifikanz von Überlieferungsvarianz stetig zuzunehmen resp. die Menge der kongruenten Elemente geringer zu sein, je stärker sich Texte in ihrem Umfang voneinander unterscheiden. Dass es sich dabei jedoch einzig um eine Tendenz handelt und weitere Faktoren zu berücksichtigen sind – das heisst, die Vielschichtigkeit von Varianz zu bedenken ist –, beweisen **lexikalische Varianten**, die zwar eine geringe Textmenge betreffen, aber dennoch hochgradig signifikante Auswirkungen auf die Interpretation haben. Ein Beispiel dafür findet sich bei dem Vergleich der A-Strophen unter dem Namen *Heinrichs der Riche* mit den B- und C<sup>1</sup>- Fassungen unter dem Namen Heinrich von Rugge (vgl. Kap. II 1.2.1). In der jeweils vierten Strophe ist die Treuebestätigung der Frau von einer Negationspartikel abhängig: In der A-Fassung attestiert sich die Frau dieselbe *stete*, wie der Mann sie haben solle (vgl. *er muoz ein stetez herze tragen / alse ich nu bin*, HdR 1.4A, 3–4), in B und C<sup>1</sup> dagegen verneint sie ihre *stete*, indem sie sagt: *er müese ain stets herze tragen / als ich enbin* (HvR 10B/21C<sup>1</sup>, 3–4). Dieser diametral andere Entwurf der Minnedame hat markante Auswirkungen auf das Ideal der Ergebenheit, welches das Sänger-Ich in den drei vorangehenden Strophen ausführt. Die Diskrepanz zwischen dem Sänger-Ich und der Minnedame ist in der Rugge-B-/C<sup>1</sup>-Fassung deutlich zu sehen, wohingegen sich die Aussagen der Minnepartner in der A-Fassung entsprechen. Der weitere Vergleich dieser Textstelle ist schliesslich ein Beispiel dafür, dass parallel zu lexikalischer Varianz **syntaktische Varianz** auftreten kann (vgl. Kap. III 1.2.2), wie in der C<sup>2</sup>-Fassung unter dem Namen Reinmars zu sehen ist: *ich müese unstes herze iagen / als ich enbin* (RdA 210C<sup>2</sup>, 3–4). Dass auch der dritte Vers der Strophe gegenüber der Rugge-Fassung in C<sup>1</sup> anders lautet, kann als Hinweis darauf gelten, dass die Problematik einer *stete*-Verneinung entweder bereits durch die Autoren selbst oder später durch einen der C-Kompilatoren wahrgenommen und umgeformt wurde. Die Existenz zweier Fassungen in C unter zwei Autornamen sollte daher nicht irritieren.

Freilich trifft ein hoher Signifikanzgrad nicht auf alle Fälle der lexikalischen (und teilweise daran geknüpft syntaktischen) Varianz zu; oftmals ist dieser bei solchen nicht diametral unterschiedlichen Varianten von geringerem Gewicht. Bei einer Vielzahl der lexikalischen Varianten in den von mir beobachteten Fällen gilt, dass zwei Lexeme nebeneinanderstehen und auf denselben Diskurs anspielen, aber in diesem diskursiven Rahmen jeweils einen anderen Aspekt betonen, ohne dadurch gegenteilige Aussagen nach sich zu ziehen und so die Schnittmenge der gemeinsamen Elemente zu verringern. Dies ist zu sehen an den folgenden, in Kap. II 3.2.2 bereits besprochenen Versen, die in A Heinrich von Veldeke zugeschrieben werden

und in B und C unter dem Namen Dietmars von Aist stehen: *sich enkunde nieman baz gehaben* (HvV 6A, 4); *sich kunde nieman bas gehaben* (DvA 16B, 4); *ich kunde wol sin ane klagen* (DvA 18C, 4). In allen Fassungen geht es um Verhaltensregulierung – genauer gesagt darum, wie sich das Ich nach der geglückten Werbung und dem erhaltenen Lohn verhalten will und soll. In der C-Fassung ist mit dem Verb *klagen* die spezifische Performativität des Singens angesprochen und damit angedeutet, dass das Singen über die bloße Werbung hinausgeht. Diese Sprechakt-Modifikation ist aber nicht als strikter Kontrast zur A- und B-Fassung zu benennen, wie dies bei den oben erwähnten *Heinrich der Riche*-/Heinrich von Rugge-Versen der Fall ist. Die Schnittmenge der gemeinsamen Elemente ist stattdessen bei dem Beispiel der Heinrich von Veldeke resp. Dietmar zugeschriebenen Verse grösser und die Signifikanz der Variante folglich geringer. Ein weiteres Beispiel für geringe Signifikanz von Wortvarianz findet sich auch bei den dem Burggrafen von Regensburg zugeschriebenen Strophen (BvR 1A–2A/3C–4C), die in Kap. II 5.4 erläutert wurden.

Was für eine Mehrheit der lexikalischen Varianten gilt, trifft auch auf der Ebene der **Versvarianz** zu. Zunächst fällt jedoch auf, dass in den untersuchten Corpora Versvarianz im Sinne einer Umstellung, einer Tilgung, einer Erweiterung oder einer (vermutlich falschen) Wiederholung im Vergleich zu Wortvarianz weniger häufig auftritt, was für die Sorgfalt der Schreiber spricht. Falls jedoch vorhanden, sind Versvarianten meist von niedrigem Signifikanzgrad. Eine Versumstellung mit Auswirkungen auf die Syntax ist bei einer Strophe in einem ansonsten sehr stabil überlieferten Lied unter dem Namen Heinrichs von Rugge zu beobachten: *daz ich mine gehabe wol wan ich der zit geniezen sol*, HvR 2.3A, 7–8 vs. *das ich der zit geniessen sol / nu bin ich hohes muotes das ist wol*, HvR 13B/24C<sup>1</sup>, 7–8). Diese Varianz bleibt inhaltlich aber ohne grössere Konsequenzen, da beide Aussagen auf die Minnefreude des Ich abzielen.

Der Wegfall eines Verses schliesslich erschwert vielleicht das Verständnis oder sorgt für Irritation (insbesondere im Hinblick auf eine Vorleserezeption), doch der Sinn der Texte wird nicht in jedem Fall dergestalt verdunkelt, dass die gesamte Strophe oder gar das ganze Lied unverständlich würden. An dieser Überlegung wird erstens deutlich, dass die einzelnen Textebenen (Lexik / Strophe / Lied / Handschrift) nicht losgelöst voneinander untersucht werden sollten, sondern die Konsequenzen von Varianz auf allen Textebenen zu beachten sind. Zweitens sollten Textstellen, die ich als (offenbar) unverständlich eingestuft habe, dazu anhalten, zwischen einer mittelalterlichen und einer heutigen Rezeption möglichst sorgfältig zu differenzieren. Was bei einer modernen Lesart als nicht mehr verstehbar aufgefasst wird, kann schlicht ein Problem der historischen Distanz sein und muss daher nicht zwingend auf einen mittelalterlichen Rezipienten zutreffen. Als Beispiel für ein partielles Textunverständnis seien

die Strophen 13A–17A unter dem Namen Heinrichs von Veldeke angeführt, die in A eine mittelniederdeutsch geprägte Schreibung aufweisen und deren (re-)konstruierter Sinn sich für die heutige Interpretation stellenweise erst dank der Parallelüberlieferung ergibt (vgl. Kap. II 3.1.6). Ein weiteres Beispiel von erschwerter Deutung ist der vermutete Überlieferungsverlust der Strophe 5A im Johansdorf-Corpus. Die Frage, wie ein mittelalterlicher Leser den Text deutete, ob und wie Textlücken wahrgenommen wurden, bleibt offen (vgl. Kap. II 4.1.2). Ein Kenner der mittelalterlichen Lyrik beispielsweise könnte das Lied als Kontrafaktur erkannt und den Textverlust bemerkt haben. Dies schliesst aber eine Deutung des überlieferten Textes – im Falle der Johansdorf-Strophen das Verhandeln der dilemmatischen Situation – nicht von vornherein aus, sondern sollte umso mehr dazu auffordern, rezeptionsseitige Fragen zu stellen.

Von unterschiedlichen mittelalterlichen Vortrags- und Deutungsweisen der Texte (durch die Autoren selbst oder durch Kompilatoren) zeugen insbesondere die **strophischen Varianten**. Diese lassen sich zum einen als Varianz der Anzahl, zum anderen als Varianz der Anordnung fassen. Ein veränderter Strophenumfang ist ex post je nach Prätext perspektivenabhängig als ‚Zusatz‘ oder als ‚Fehlen‘ zu beschreiben. Im Falle der vorliegenden Arbeit wurde bei der Gegenüberstellung der Fassungen stets von dem Text in A ausgegangen. Für die Fassungsvergleiche sind verschiedene, vom Textumfang abhängige Varianzausprägungen auszumachen. So geht eine zusätzliche Strophe bei weitem nicht in allen Fällen mit einer weiteren Sprecherrolle einher: Beispielsweise weist das erste in A Hartmann von Aue zugeschriebene Lied 1A–3A in einer Parallelüberlieferung (in E unter dem Namen Walthers von der Vogelweide, 121E–124E) eine weitere Strophe auf, die sich als vierte Strophe dem *bote-frowe*-Dialog mit Männer-Wechselstrophe anschliesst (vgl. Kap. II 2.2.1). In HvA 1A–3A kommen somit drei unterschiedliche Sprecherrollen zum Zuge, in der Zusatzstrophe WvV 124E ist aber nicht zwingend eine weitere, neue Stimme anzunehmen, sondern mit der Fortsetzung der Männerstimme aus der dritten Strophe zu rechnen. Indes erweist sich die Zunahme der Textmenge wiederholt als diskursive Erweiterung. Eine solche Erweiterung kann sich, wie bereits bei der lexikalischen Varianz bemerkt, innerhalb eines bereits angesprochenen Diskurses bewegen. In WvV 121E–124E kommt mit der Zusatzstrophe 124E ein lehrhafter Sprechgestus ins Spiel, der das Modell der Verhaltensregulierung von einer anderen Seite beleuchtet als in den übrigen Strophen des Liedes: Neben dem liedinternen, situationsbezogenen Nachdenken über den Minnedienst wird in 124E der Begriff ‚Minne‘ reflektiert und eine allgemeingültige Aussage über dessen Bedeutung gemacht. Als weiteres Beispiel für eine solche intradiskursive Erweiterung nenne ich das in A Heinrich von Veldeke zugeschriebene Lied 5A–7A, das gegenüber der B-/C-Fassung unter dem Namen Dietmars von Aist (15B–

16B/17C–18C) mit der Zusatzstrophe 7A eine zusätzliche Frauenrede enthält (vgl. Kap. II 3.2.2). In dieser Strophe wird der Diskurs der Verhaltensregulierung – in der Sänger-Ich-Strophe 5A mit dem Stichwort *maze* bereits angesprochen – im Rückgriff auf dasselbe Lexem erneut aufgegriffen und durch die andere Sprecherstimme umperspektiviert: Während die Sehnsucht des Sänger-Ich nach der Minnedame masslos ist, besteht die Frau auf der Einhaltung der höfischen Konventionen und einer affektiv ausbalancierten Sehnsucht.

Abermals ist eine strophische Erweiterung anzutreffen bei dem Lied 8A–10A unter dem Namen Heinrichs von Veldeke und der Parallelüberlieferung, die in B und C die Strophen (7B–11B/7C–11C) Dietmar von Aist zuschreibt (vgl. Kap. II 3.2.3). Die eine ‹Plusstrophe› in B und C (7B/7C), die als solche im Vergleich mit A zu bezeichnen ist, verändert erstens die textpoetische Struktur des Liedes, da in diesen Versen die Naturmetaphorik breiter ausgestaltet ist, und sie bietet zweitens eine alternative Liederffnung. Auf die Position der ersten Strophe im liedhaften Zusammenhang wird zurückzukommen sein. Zunächst aber zur weiteren strophischen Ordnung des Liedes HvV 8A–10A und der Parallelüberlieferung: Die zweite, gegenüber A als Zusatz einzustufende Strophe 9B/9C inkludiert mit ihrem lehrhaften Sprechgestus eine allgemeingültige Ebene und fügt dem *maze*-Diskurs somit eine Dimension hinzu. Überdies ist bei den unterschiedlichen Fassungen nicht nur der Liedanfang anders gestaltet – auch die Position der letzten beiden Strophen erscheint in A und B/C in umgekehrter Reihenfolge. Das Lied endet in A im hoffnungsvollen Gestus mit der Imagination der Minnedame durch das Sänger-Ich, wogegen der Liedschluss in B/C von der Klage der Frau geprägt ist. Die Signifikanz dieser Varianten ist im Vergleich zu dem Hartmann-/Walther-Lied und dem ersten Veldeke-/Dietmar-Lied höher und entsprechend prägnant zu benennen, denn die Fassungen A und B/C sind weniger kongruent.

Festzuhalten ist in Bezug auf solche diskursiven Veränderungen, dass sie meist an unterschiedliche Sprechakte (Klage, Preis, Belehrung etc.) geknüpft sind. Zugleich fällt auf, dass in allen drei oben genannten Beispielen die strophische Varianz jeweils mit Zuschreibungsdivergenzen einhergeht. Daraus folgt jedoch nicht ein direkter Zusammenhang zwischen strophischer Varianz und Autorzuschreibung, wie die Parallelüberlieferung der *Heinrich der Riche*- und der *Heinrich von Rucche*-Strophenkomplexe in C unter Reinmar verdeutlicht. Dort sind die Strophen trotz Zuschreibungsdivergenz in stabiler Reihenfolge überliefert (vgl. Kap. II 1.2.2 und 1.2.3). Wiederum zeigt das Frauenlied 13A–17A im Veldeke-Corpus im Blick auf die in B und C dreistrophige Parallelüberlieferung auf, dass Fassungen unterschiedlichen Umfangs unter demselben Namen überliefert sein können (vgl. Kap. II 3.1.6). Es sind zudem im Falle dieses Liedes in allen Fassungen dieselben Diskurse, die aufgerufen werden. In der A-Fassung ist der Differenzierungsgrad aufgrund der groeren Textmenge höher. Zu beden-



ken ist bei diesem Lied neben der strophischen Varianz aber auch die handschriftliche Umgebung, welche die Deutung der Frauenstrophen in Bezug auf die Gattung verändert: Gemeinsam mit den vorangehenden Männerstrophen, die in A fehlen, ist das Lied in B und C als tonübergreifender Wechsel lesbar. Als komplexer Fall, bei dem es ebenso den handschriftlichen Kontext zu berücksichtigen gilt und der ebenso wenig Zuschreibungsdivergenz aufweist, ist das Hartmann von Aue zugeschriebene Lied 7A–10A (= 3B–6B,9B/5C–10C) zu nennen, das in der A-Fassung mit einer Dienst-*revocatio*-Strophe beginnt (vgl. Kap. II 2.2.3). Die erste Strophe aus B und C hingegen ist in A nicht vorhanden. In dieser macht sich das Sänger-Ich für den fehlenden Lohn selbst verantwortlich. Dadurch geschieht in A eine diskursiv signifikant andere Ausrichtung; die erste Strophe prägt den weiteren Liedinhalt entscheidend. Für HvA 7A–10 und die Parallelüberlieferung ist des Weiteren zu sagen, dass im Falle von B eine Strophe gegenüber A ‹fehlt› und tonfremde Strophen ‹eingeschoben› sind (7B und 8B), die das textpragmatische Element der Klage in den Vordergrund rücken und auf diese Weise die Deutung des umgebenden Strophenkomplexes 3B–6B,9B beeinflussen. Diese beiden Liedbeispiele, unter dem Namen Heinrichs von Veldeke und Hartmanns von Aue überliefert, verdeutlichen, wie fruchtbar eine Untersuchung der Autorcorpora unter Einbezug der liedinternen Varianzebenen sein kann.

Ein divergenter strophischer Umfang kann aber nicht nur in intradiskursiver Hinsicht Konsequenzen haben. Darüber hinaus können sich neue Diskurse anlagern, wie am Beispiel der Johansdorf-Strophen 1A–3A/1B–3B/1C–4C mit dem in der B-Fassung fehlenden Kreuzzugsmotiv zu sehen ist (vgl. Kap. II 4.2.1 und 4.2.2). In den untersuchten Texten ist dies allerdings das einzige Beispiel für den Wegfall eines ganzen Diskurses aufgrund des Fehlens einer Strophe. Die Johansdorf-Strophen in A und C sind ferner ein Beispiel für eine diskursive Vorwegnahme, die in C durch die nachträgliche Umpositionierung der dritten A-Strophe an die erste Stelle in C generiert wird. Somit sind die Varianten in den Parallelüberlieferungen jeweils in unterschiedlicher Hinsicht signifikant. Das ‹Fehlen› resp. ‹Hinzukommen› eines textpoetischen, diskursiven oder textpragmatischen Elements gegenüber dem Prätext ist jedoch in allen Fällen von mittlerem bis hohem Signifikanzgrad. Vor dem Hintergrund einer linearen Rezeption – die sowohl für die Aufführungssituation als auch die Lektüre der Handschrift zutrifft – fallen solche Veränderungen insbesondere dann ins Auge, wenn die Position der ersten oder letzten Strophe betroffen ist, da Liedanfang und -schluss die inhaltliche Rahmung vorgeben.

Neben der liedinternen Positionierung einzelner Strophen gilt es auf nächsthöherer Ebene die **Anordnung von Liedern im Autorcorpus** zu beachten. Die Platzierung eines Liedes in einem bestimmten Autorcorpus und die Anordnung sowie Auswahl der Lieder kann signifi-

kant sein, das heisst Folgen für die Gesamtdeutung des Corpus haben, was jedoch vom Rezeptionsvorgang resp. der Sammelintention abhängig ist: Wurden die Lieder eines Autors einzeln oder «am Stück» rezipiert? Und wie verhält sich die Rezeption mehrerer Corpora zueinander? Am Veldeke-Corpus in A und dessen Nachbarschaft zum Gottfried von Strassburg-Corpus ist zu sehen, dass sich durch das Tristan-Motiv corpusübergreifende Bezüge herstellen lassen, da die *liebe-leit*-Thematik in der ersten Veldeke-Strophe massgebend ist und von einem mittelalterlichen Rezipienten ebenfalls mit dem Namen Gottfrieds von Strassburg in Zusammenhang gebracht worden sein dürfte (vgl. Kap. II 3.1.7). Für die Handschriften B, C und Bu mit den Autorillustrationen sind darüber hinaus Zusammenhänge zwischen Text und Bild hypothetisch zu bedenken.

Bezogen auf die möglichen textlichen Verknüpfungen zwischen zwei Corpora kann allerdings nicht für alle Liedanordnungen eine solch explizite Bezüglichkeit zu den benachbarten Corpora festgestellt werden, wie ich sie zwischen dem Gottfried von Strassburg- und dem Veldeke-Corpus annehme. Ebenso ist ein eindeutiges Anordnungsprinzip der Lieder innerhalb eines Corpus meist schwierig zu erkennen, was nicht zuletzt mit der Grösse der fokussierten Autocorpora zu tun hat. So lassen sich einzig Vermutungen anstellen: Bei Hartmann von Aue ist zu sehen, dass die beiden Sänger-Ich-Lieder (HvA 4A–6A und 7A–10A) nacheinander stehen, und bei Heinrich von Veldeke folgen die beiden Lieder mit eindeutig dialogischer Anlage (HvV 5A–7A und 8A–10A) aufeinander, was zumindest auf ein literarästhetisches Interesse der Handschrift A hindeutet. Freilich weisen weitere Lieder unter dem Namen Veldekes das Potenzial zu dialogischer Struktur auf. Es wäre also anhand sämtlicher Corpora zu prüfen, welche über den Einzelfall hinausgehenden Anordnungsmuster sich finden lassen und auf welchem Parameter (formal/inhaltlich) diese fussen. Obwohl in dieser Arbeit nur sporadisch Angaben zu den Anordnungen der parallel überlieferten Lieder gemacht werden konnten, so zeigte der Vergleich der Autorcorpora doch in allen Fällen, dass sich die historischen Autorbilder allein schon aufgrund der je verschiedenen Anzahl der überlieferten Lieder unterscheiden müssen. Darum ist den variierenden Corpuszusammensetzungen je nach Umfang der Corpora ein mittlerer bis hoher Grad an Signifikanz beizumessen. Überdies weist das erwähnte Beispiel der Veldeke-Strophen 1A–2A und des Gottfried-Corpus darauf hin, dass auch für die corpusübergreifende Anordnung ein gewisses Mass an planvoller Anlage zumindest in Betracht gezogen werden sollte.

Daran anschliessend gilt es ebenso zu beachten, wie sich eine Handschrift aus den Corpora konstituiert. In Kap. I 2.1 und 2.2 wurde auf einige grundsätzliche Ordnungsprinzipien der Sammelhandschriften hingewiesen. Dabei fällt die gegenüber B und C differente Anlage von A auf, die sich nicht am sozialen Stand des Autors orientiert. Die prominente Stellung Rein-

mars des Alten und Walthers von der Vogelweide am Anfang der Handschrift legt die Frage nach dem Status der Corpora im zweiten Teil der Handschrift (Corpora 7/8–34) untereinander sowie zu den Corpora Reinmars und Walthers und der Gesamtanlage der Handschrift A nahe. Diesbezüglich haben KORNRUMPF und HOLZNAGEL mit ihren grundlegenden Arbeiten auf den Schwerpunkt «Reinmar und Walther» hingewiesen, sodass die meist weniger umfangreicheren Corpora 7/8–34 als sekundäre «Erweiterung» bezeichnet werden können. Besonders gegenüber Handschrift B, die sich nach HOLZNAGEL «im wesentlichen auf den reflektierenden Minnesang und das Kreuzlied konzentriert, ist das Spektrum der Texttypen in A wesentlich breiter. Neben dem Hohen Sang überliefert A auch verschiedene andere Formen des Minnesangs, Leichs und Sangspruchdichtung».<sup>419</sup> Darin gleiche A dem Codex Manesse, so KORNRUMPF: «Offensichtlich war dem Redaktor aber nicht an einer vollständigen Sammlung der ihm zu seiner Zeit und in seinem Umkreis zugänglichen Lieddichtung gelegen.»<sup>420</sup>

Zu erwähnen ist hinsichtlich der Ordnungsentität «Autor» auch nochmals BLANKs Untersuchung zu A, die wichtige Erkenntnisse zu dieser Handschrift enthält, die ich allerdings für revidierungsbedürftig halte, was beispielsweise den Umgang mit Zuschreibungsdivergenzen angeht: Diese stuft BLANK als «Schreiberverlesungen»<sup>421</sup> ein und kommt daher nur auf 30 Corpora, die in A überliefert seien. Jedoch sind diese vermeintlichen Fehler nicht pauschal zu verhandeln, was sich allein schon daran zeigt, dass die Namensabweichungen von unterschiedlichem Grad sind. Die Schreibungen von Veldekes Namen (*Heinrich von Veltilchen* und *Heinrich von Veltilche*) gleichen sich eindeutig mehr als die bei Rudolf von Rotenburg (*Rudolf von Rotenber<c>* und *Rudolf Offenburc*), sodass fraglich ist, ob beim letzterem nicht etwa zwei Autorkonturen (wie bei *Riche* und *Rucche*) anzusetzen sind.

Hinter meinen Überlegungen steht insgesamt die Vermutung einer nicht willkürlichen, sondern geplanten Textauswahl- und Anordnungspraxis. Auf der Basis dieser Annahme habe ich im Verlaufe der Untersuchung für die Corpora, die unter den Namen *Heinrich der Riche*, *Heinrich von Rucche*, Hartmann von Aue, Heinrich von Veldeke, Albrecht von Johansdorf und Burggraf von Regensburg überliefert sind, handschriftenspezifische Konturen herausgearbeitet, die das jeweilige Autorbild im Vergleich mit den anderen A-Corpora, insbesondere der eng benachbarten Corpora, auszeichnet. Diese Konturierungen seien im Folgenden noch einmal kurz umrissen, bevor ich auf die Zusammenhänge der einzelnen Corpora eingehe und weitergehende Schlussfolgerungen für das Bild des «vor-reinmarschen/-waltherschen» Minnesangs in A ziehe.

<sup>419</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 97.

<sup>420</sup> KORNRUMPF: Art. «Heidelberger Liederhandschrift A». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 579.

<sup>421</sup> BLANK 1972, S. 33.

Mit Blick auf die Parallelüberlieferung stellte sich für die Autoren *Heinrich der Riche* und *Heinrich von Rucche* zunächst die Frage nach der möglichen Spaltung in zwei Autoridentitäten in A. An diese Überlegung anschliessend wurde von zwei Autorbildern ausgegangen (vgl. II Kap. 1.3). Auf Basis der Handschrift A ist eine inhaltlich scharfe Trennung der beiden Corpora schwierig, obwohl sie im Detail Differenzen aufweisen, von denen ich exemplarisch noch einmal einige anführe. Für das *Heinrich der Riche* zugeschriebene Lied fällt das von mehreren Abhängigkeiten bestimmte Sprechen auf (1.A–1.4A), das bei *Heinrich von Rucche* kaum eine Rolle spielt. Und während *Heinrich der Riche* nur wenige Naturmetaphern verwendet, sind sie bei *Heinrich von Rucche* ein prominentes Darstellungsmittel (2.3A und 2.4A). Diese gestalterischen Unterschiede können für sich genommen aber nicht als sicherer Beleg für verschiedene Autorcorpora gelten – dies würde die punktuellen Befunde überlasten. Dennoch: In A stehen zwei Autornamen. Und da dem Autornamen in A eine wichtige ordnungsstiftende Funktion zukommt, ist folglich davon auszugehen, dass historische Rezipienten von A – einerseits der Schreiber in der komplexen Doppelrolle als «erster Rezipient» und gleichzeitiger Text-Bearbeiter sowie andererseits die mittelalterlichen Rezipienten der Handschrift – die beiden Corpora als von zwei Autoren stammend auffassten. Das Bild eines Autors *Heinrich der Riche* wurde freilich nur bei A-Rezipienten evoziert, nicht aber bei den Kompilatoren und den nachfolgenden Rezipienten von B und C, da dieser Name dort fehlt. Die Wahrnehmung eines Autors mit dem Namen Heinrich von Rugge dürfte aber darüber hinaus aufgrund der Parallelzuschreibung einiger Lieder in C unter dem Namen Reinmars des Alten auch zwischen B und C differieren.

Für das erste Lied unter dem Namen **Hartmanns von Aue** stellt sich zwar aufgrund der divergierenden Zuschreibung in der Parallelüberlieferung ebenfalls die Frage nach der Autorschaft des Textes, diese kann jedoch im gleichen Sinne wie für den Fall *Heinrich der Riche* / *Heinrich von Rucche* / Heinrich von Rugge / Reinmar der Alte beantwortet werden: Autorinteraktion oder Eingriffe eines Kompilators sind produktionsseitig Möglichkeiten, die zu solchen Zuschreibungsvarianten führen können (Kap. II 2.2.1). In den beiden weiteren Strophenkomplexen, die Hartmann zugeschrieben werden, steht in diskursiver Hinsicht die Sang-Reflexion selbst im Fokus, wobei vor allem anhand von argumentativen Brüchen – sei es als Differenzierungsversuch von *singen* und *klagen* (HvA 4A–6A, vgl. Kap. II 2.1.2), sei es als *revocatio* der Dienstbereitschaft und Zurücknahme derselben (HvA 7A–10A, vgl. Kap. II 2.1.3) – die Schwierigkeiten des Sprechens über Minne entfaltet werden. Eine Reflexion über den Sang geschieht implizit auch im ersten Strophenkomplex (HvA 1A–3A), sodass sich dieses Lied trotz der abweichenden Sprecherkonstellation (Bote, Frau, männliches Ich) mit den beiden Sänger-Ich-Liedern verbinden lässt: Indem in den ersten beiden Strophen das Über-

bringen der Werbungsrede als ein unmittelbar stattfindendes Ereignis suggeriert wird und in der dritten Strophe das Ich selbst über die Nicht-Erhörung berichtet, wird die Werbungsfunktion von Sang auf der metapoetischen Ebene reflektiert (vgl. Kap. II 2.3).

Die facettenreiche Problematik der Minne ist auch in den Texten unter dem Namen **Heinrichs von Veldeke** anzutreffen. Heinrich von Veldeke ist in A derjenige Autor, der erstens einen aussergewöhnlich hohen Anteil an eindeutiger Frauenrede aufweist und zweitens in mehrfachem Rückgriff auf unterschiedliche Rollengestaltungen innerhalb eines Strophenkomplexes die Leid und Freude bringende Affektambivalenz der Minne verhandelt (vgl. Kap. II 3.3). Das erste Lied (HvV 1A–2A) veranschaulicht dies mit dem Zusammenspiel der gegensätzlichen Sprechweisen in den beiden Strophen. Geknüpft an die *liebe-leit*-Frage ist jedoch in den weiteren Liedern nicht bloss eine Klärung in Form einer Erhörung des Werbens durch die Dame oder eine Beschreibung des leidlosen Minneglücks. Stattdessen wird die Distanz zwischen Sänger-Ich und Frau regelrecht vergrössert, indem von der Du-Anrede zum Sprechen über den Minnepartner/die Minnepartnerin gewechselt wird (HvV 8A–10A) oder indem die Frau dem Mann Masslosigkeit (HvV 7A) und unhöfisches Verhalten (HvV 13A–17A) vorwirft. Die Spannungsverhältnisse erfahren in diesen Liedern also gerade keine Auflösung. Sie kondensieren vielmehr im affektiv und temporal signifikanten Begriff der *sene*, der vor allem in der Perspektive der Frau vom Minne-Begriff entkoppelt wird und sich teils implizit, teils mit begrifflicher Erwähnung explizit als wichtige Grösse von Veldekes spannungsreichem Minneentwurf festmachen lässt. Die Trennung von der Geliebten als auszuhaltende Zeitspanne, die schliesslich belohnt wird, ist bei Heinrich von Veldeke freilich ebenso thematisiert (3A–4A, 11A–12A). Damit hat Veldeke in A als Autor zu gelten, der vor allem die Mehrdimensionalität von Minnezeitlichkeit produktiv umzusetzen weiss. Die durch die Langzeilenstrophen gegebene formale Breite bestätigt ausserdem das Bild der jüngeren Forschung Veldekes als Lyriker, dessen Texte keineswegs als marginal eingestuft werden sollten.

Die Trennung des Minnepaars ist schliesslich für **Albrecht von Johansdorf** in A der weitgehend konstante Ausgangspunkt des Singens. Johansdorf widmet sich in zwei Strophenkomplexen dem Thema Minne unter Bezugnahme auf das Kreuzzugsmotiv. Dabei lässt die Spannung, die sich mit dem Kreuzzug zwischen Frauen- und Gottesminne eröffnet, wiederum unterschiedliche Ausgestaltungen zu (vgl. Kap. II 4.3). Die Trennung von der Geliebten, die sich nicht einzig auf den Kreuzzug, sondern auch auf die Ablehnung des Dienstes durch die Frau zurückführen lässt, kann beklagt werden, ohne dass dem einen oder dem anderen Dienst die Berechtigung abgesprochen würde – vielmehr wird an die Trennungsklage die Forderung nach Ergebenheit vonseiten der Frau geknüpft (AvJ 1A–3A). Gottes- und Frauenminne wer-

den demgegenüber im Falle des zweiten Strophenkomplexes in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt; die Trennung von der Geliebten wird dem Kreuzzug untergeordnet (AvJ 4A–6A). Somit ist bei Johansdorf eine Auffächerung der Minneproblematik festzustellen, die sich für diesen Autor als spezifische Auseinandersetzung mit dem Kreuzzugsdiskurs niederschlägt. Am Beispiel des Johansdorf-Corpus ist ausserdem der als ‹Erweiterung› zu bezeichnende Charakter der kleineren Grundstock-Corpora besonders anschaulich zu erkennen, da in den Corpora 1–6/7 die Verbindung von Minne und Kreuzzug nur eine marginale Rolle spielt.

Als formale Erweiterung kann auch die Aufnahme des **Regensburg-Corpus** gedeutet werden (Kap. II 5.5). Zwar scheint auf den ersten Blick die Positionierung des Corpus, das als einziges ausschliesslich Langzeilenstrophen enthält (BvR 1A–2A), am Ende des Grundstocks von A ein schlagendes Beispiel für eine Abwertung dieser ‹frühen› Strophenform zu sein, denn in A dominiert in formaler Hinsicht die Kanzone. Allerdings sind die in anderen Corpora eingestreuten Langzeilenstrophen ein Argument gegen ein solches Pauschalurteil (vgl. Kap. II 5.2). Als weiterer Faktor, der die Platzierung des Corpus beeinflusst haben dürfte, ist wohl eher die geringe Textmenge zu nennen. Die Strophenanzahl der Corpora 7/8–34 ist zwar nicht kontinuierlich, doch tendenziell abnehmend. Überdies weist der Minneleich unter dem Namen Ottos von Botenlauben (OvB 4A), dessen Corpus sich an das des Regensburgers anschliesst, wie in Kap. II 5.3 erwähnt darauf hin, dass lyrische, von der Kanzonenstrophe differierende Formen gezielt am Ende des Grundstocks platziert wurden. Zusammen mit diesen Faktoren ist die Platzierung des Regensburg-Corpus ‹am Rande› der Handschrift darum nicht als Indikator eines Qualitätsverlusts zu sehen.

Am Beispiel des Regensburg-Corpus und dessen handschriftlicher Umgebung lässt sich indes exemplarisch zeigen, dass die Lebenszeit der Autoren für den Kompilator der Handschrift bei der Anordnung der Texte keine Rolle spielte. Obwohl unter anderem aus diesem Grund ein chronologischer Zugriff auf die Texte bekanntlich diverse hermeneutische Fallen aufstellt und schnell zu Spekulationen führt, ist dennoch nicht auszuschliessen, dass ein Rezipient von A über literaturhistorisches Wissen verfügte und zeitliche Bezüge herstellen konnte.

So zeichnet A vom ‹vor-reinmarschen/-waltherschen› Minnesang folgendes Bild: Eine gemeinsame textpoetische Tendenz der fünf untersuchten Autorcorpora ist die dialogische Struktur, die sich in mindestens einem Strophenkomplex pro Corpus findet. Sie kann wie in Dialogliedern und Wechseln explizit oder aber bei der Uneindeutigkeit der Ich-Rolle als implizites Potenzial zum Dialog/Wechsel gestaltet sein. Das Phänomen der offenen Ich-Rolle ist zwar ohne genaue Kenntnisse der Aufführungspraxis und der Leserezeption schwierig zu beurteilen und darum nicht zuletzt ein Problem der heutigen Rezeption. Denkbar ist jedoch ins-

besondere für den gesungenen mittelalterlichen Vortrag der Lieder, dass Mittel zur Vereindeutigung der Ich-Rolle eingesetzt wurden, was als weiterer Faktor für variierende Autorbilder einzukalkulieren ist. Deshalb sollte eine heutige Interpretation der Handschriften die Möglichkeit eines nicht markierten Sprecherwechsels trotz der offenen Rezeptionsfragen zumindest hypothetisch mitbedenken, wie ich dies für mehrere Lieder versucht habe (vgl. *Heinrich von Rucche* 2.1A–2.4A, *Heinrich von Veldeke* 1A–2A, 3A–4A, 11A–12A).

Als thematische Gemeinsamkeiten der untersuchten Corpora sind der Diskurs der Ergebenheit und der Diskurs der Verhaltensregulierung zu nennen, die in enger wechselseitiger Verschränkung ein kontinuierliches Paradigma darstellen, vor dessen Hintergrund sich die literarische Auseinandersetzung mit Minne in allen untersuchten Strophenkomplexen abspielt. Überdies sind, teils punktuell, teils differenzierter ausgestaltet, Reflexionen über den Sang und dessen Wirkung eingestreut. Die diskursiven Zusammenhänge werden über verschiedene Sprechakte hergestellt, wobei Klage und Belehrung dominieren. Insgesamt präsentieren die «vor-reinmarschen/-waltherschen» Corpora somit eine breite Palette minnelyrischer Traditionen, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen. Oder um die eingangs dieser Arbeit kurz erläuterte Bemerkung ADELUNGS noch einmal aufzugreifen: A bildet nicht die «Flora» in ihrer Gesamtheit ab, vielmehr stellt sie eine «Blumenlese» dar. Diese Annahme war zu differenzieren und zu präzisieren, wobei der Fokus in der vorliegenden Untersuchung auf denjenigen A-Texten lag, die gemeinhin dem Minnesang zugeordnet werden.

Indes gilt ADELUNGS Bezeichnung nicht nur für den Minnesang in A, sondern für die Anlage der Handschrift in ihrer Gesamtheit. Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift erscheint als Sammlung, die nicht den Autor allein als Ordnungsgrösse in den Fokus rückt, sondern auch ein thematisches Interesse widerspiegelt. Anhand der zu *Riche*, *Rucche*, *Hartmann*, *Veldeke*, *Johansdorf* und dem *Regensburger* eng benachbarten Corpora zeigt sich mehrfach die inhaltliche und formale Breite des in A überlieferten Minnesangs, und diese Vielschichtigkeit gilt auch gattungsübergreifend. So weist unter anderem HOLZNAGEL für A auf die «grundsätzliche Offenheit für Sangspruchdichtung»<sup>422</sup> hin. Eine detaillierte corpusübergreifende Untersuchung der textpoetischen, diskursiven und textpragmatischen Zusammenhänge über den Minnesang hinaus steht indes noch aus. Eine solche systematische Vertiefung könnte sich zudem für den in dieser Arbeit bisher ausgesparten Anhang a hinsichtlich tonübergreifender Zusammenhänge als hilfreich erweisen und auf diese Weise bezüglich der Anordnung der a-Texte den Schleier ein wenig lüften. Vor diesem Hintergrund versuche ich im Folgenden, einige Erkenntnisse meiner Untersuchung auf den Anhang a exemplarisch anzuwenden.

---

<sup>422</sup> HOLZNAGEL 1995b, S. 97. Seine Aussage bezieht sich ebenfalls auf C, womit A und C einander im Vergleich mit B hinsichtlich der Aufnahme von Sangspruchdichtung stärker gleichen.

## 2 Tonübergreifende Zusammenhänge im Anhang a. Ausblick

Zunächst ist in paläographischer Hinsicht für den Anhang a als wichtige Differenz gegenüber dem Grundstock A festzuhalten, dass die in a enthaltenen Texte von mehreren Händen aufgezeichnet wurden: Während die Corpora 1–34 von einer Hand stammen, sind in a fünf weitere Hände festzustellen.<sup>423</sup> Neben den darauf zurückzuführenden Unterschieden – wie beispielsweise die fehlenden Autornamen, die wiederum als Indiz für eine primär thematisch offene Anlage der Handschrift statt einen hohen Stellenwert des «Autors» gelten können – gibt es in a zugleich auffällige Verbindungslinien zu A: Es finden sich erstens erneut Strophen verschiedener lyrischer Gattungen (Minnesang, Sangspruch, Leich) und zweitens handelt es sich bei denjenigen Strophen, die sich mit der Parallelüberlieferung Autoren zuordnen lassen, mehrheitlich um Texte Walthers von der Vogelweide und um Texte aus der «nach-reinmarschen und -walterschen» Zeit. Die (vermuteten) a-Autoren sind: Rubin (18 Strophen, 3 davon doppelt überliefert), Walther von der Vogelweide (12 Strophen),<sup>424</sup> Reinmar von Zweter (3 Strophen), von Wissenlo (3 Strophen), Reinmar der Alte (2 Strophen), Ulrich von Liechtenstein (1 Strophe) und Friedrich von Sonnenburg (5 resp. 10 Strophen).<sup>425</sup> Hinzu kommen acht Strophen, die unikal überliefert sind und als nicht zuschreibbar gelten.<sup>426</sup> Deren Status als «Namenlose Strophen» ist jedoch im Kontext der a-Sammlung nicht zutreffend, denn sie treten in a aufgrund des gänzlichen Fehlens der Autornamen nicht im Besonderen als «autorlos» hervor. Auch für die übrigen a-Strophen ist die Lage nicht so eindeutig, worauf ich hinsichtlich der «Reinmar»-Strophen noch zurückkomme.

Zur Textsammlung a ist im Gesamten zunächst also zweierlei zu bemerken: Zum einen lassen sich wie in A auch im Anhang a zwischen einigen Strophen, die andernorts Rubin und Walther zugeschrieben werden, tonübergreifend inhaltliche Anschlüsse herstellen.<sup>427</sup> Daran anschliessend fällt zum anderen auf, dass für die Aufzeichnung sämtlicher a-Texte eine formale und inhaltliche Offenheit zu herrschen scheint, was die These stützt, dass auch der

---

<sup>423</sup> Vgl. Wissenschaftliche Beschreibung Cpg 357, S. 1, sowie HOLZNAGEL 1995b, S. 110.

<sup>424</sup> Nicht alle Strophen wurden im Laufe der Forschung Walther zugestanden (vgl. z. B. den Überblick bei BLANK 1972, S. 136f.). In der Walther-Edition von CORMEAU/BEIN werden jedoch alle in a überlieferten Texte abgedruckt (vgl. CORMEAU/BEIN Walther, S. XXVII) und die Überlieferung auf diese Weise transparent gemacht.

<sup>425</sup> Im Rückgriff auf die alte Friedrich von Sonnenburg-Ausgabe OSWALD ZINGERLES benennt BLANK (1972, S. 137f.) nur die Strophen 47a–51a als von Friedrich stammend, die Strophen 52a–56a sind ausgesondert. Ebenfalls spricht sich WACHINGER (1973, S. 148) eher gegen ein und denselben Autor aller Strophen aus. Dagegen macht ACHIM MASSER in der neueren Ausgabe der Texte Friedrichs inhaltliche Bezüge zwischen den Strophenkomplexen trotz (oder gerade wegen) gegenteiliger Aussagen geltend (vgl. MASSER Friedrich, S. XIf.). Unter anderem stehen alle zehn Strophen auch in Hs J zusammen. Vgl. zur divergierenden Strophenreihenfolge der Fassungen nochmals WACHINGER 1973, S. 139–141.

<sup>426</sup> Vgl. BLANK 1972, S. 187f., sowie für die Edition der Texte KLD<sup>2</sup> Bd. I, S. 256–261, und für die Anmerkungen dazu KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 309–311.

<sup>427</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 118, ebenso SCHUCHERT 2010, S. 143.



Grundstock und insbesondere die kleineren Corpora 7/8–34 erweiterend-ergänzenden Charakter für die Gesamtkonzeption der Handschrift haben. Dieses Prinzip wurde in a aufgenommen und weitergeführt. Die beiden Überlegungen lassen sich an einigen a-Strophen explizieren: Die vermutlich von Ulrich von Liechtenstein stammende Strophe 34a, das dem von Wissenlo zuschreibbare dreistrophige Lied 35a–37a<sup>428</sup> und die nicht zuschreibbaren Strophen 38a, 39a<sup>429</sup> sowie 40a–43a sind über den Topos des Tagesanbruchs thematisch verbunden, wie bereits HOLZNAGEL festhält.<sup>430</sup> Diese Beobachtung vertiefe ich im Folgenden kurz, indem ich aus mehreren kohärenzstiftenden Elementen eines – die Sprecher-Adressaten-Konstellation – herausgreife und näher ausführe.

Die in C Ulrich von Liechtenstein zugeschriebene Strophe 34a, die den Tagelied-Block einleitet, lautet wie folgt:

34a

*Ein schone magit  
sprach vil liebe vrowe min  
nu wol uf es tagit  
schowit in gegin den venstirlin  
5 wie der tag uf gat der wahter der abe der cinnin  
ist gigangen uwer friunt sol hinne  
ich vörthe er si lange hie*

#### Übersetzung

Eine schöne Dienerin sagte: «Meine geliebte Herrin, steht jetzt auf, es tagt. Seht mit Blick zum Fenster hin, wie der Tag anbricht, <und seht> den Wächter, der von der Zinne hinabgestiegen ist. Euer Geliebter muss fort. Ich fürchte, er ist schon zu lange hier.»

Anders als in der Minnekanzone des Hohen Sangs kommen, angesichts der Kürze der Strophe dicht gedrängt, vier Personen ins Spiel: Als Sprecherin der Strophe, über eine narrativ erweiternde Inquit-Formel eingeführt, wendet sich eine *magit* (34a, 1) an ihre *vrowe* (34a, 2) mit der Aufforderung, die Aufmerksamkeit auf den Tagesanbruch und den damit einhergehenden Abschied des Geliebten (*friunt*, 34a, 6) zu richten. Der Morgen wird visuell (mit dem Blick durch das Fenster, vgl. 34a, 4) und durch den Abgang des Wächters (vgl. 34a, 5) angezeigt. In der Parallelüberlieferung in C ist diese Strophe die Einleitung eines siebenstrophigen Dialogliedes mit mehreren narrativen Elementen; die heraufbeschworene Trennung des Liebespaares

<sup>428</sup> Nur die Strophe 35a ist in C unter diesem Namen zu finden. Die Tongleichheit der Strophen 36a und 37a legt jedoch eine liedhafte Einheit und somit den Autor von Wissenlo nahe. Weiter spricht für dessen Autorschaft, dass sich alle ihm zugeschriebenen Strophen als <Tagelieder> identifizieren lassen, vgl. HÜBNER: Art. <von Wissenlo>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999) Sp. 1273.

<sup>429</sup> Die Bezeichnung <Strophe> ist für den bei PFEIFFER (Edition A, S. 260f.) als <39a> bezeichneten Textabschnitt nicht korrekt, denn es handelt sich um einen mehrteiligen Strophenkomplex, der sich vermutlich in drei Strophen gliedert (vgl. KLD<sup>2</sup> Bd. I, S. 256f., sowie KLD<sup>2</sup> Bd. II, S. 307f.), was ich im Abdruck dieser Namenlos-Strophen im Anhang, S. 257–259, in Anlehnung an die KLD-Edition berücksichtige.

<sup>430</sup> Vgl. HOLZNAGEL 1995b, S. 118f..

findet im weiteren Liedverlauf in C jedoch gerade nicht statt, da sich der Mann während des Tages in der Kemenate der Dame versteckt (vgl. UvL 194C–200C). Anders in a: Blickt man über die Tongrenze hinaus, so wird der in 34a angekündigte Abschied eines Liebespaares in den Strophen 35a–37a erzählt.

35a

*Der wahter sanc von minnin wol  
ich warne alse ich von rehte sol  
nu wol ufritter es ist tac  
ein scheidin rat ich herre dir  
5 nu stant uf balde unde volge mir  
nuht langer ich din geplhegin mac  
tu wekkin vrowe io ist es an den morgin  
so sten ich hie vor ime in alse grosin sorgin  
ir was leit daz er so lange slief der helt gimeit*

V. 6: nuht: niht mit C, geplhegin: gephlegin (in Anlehnung an C; dort *pfllegen*)

V. 7: tu: nu mit C

36a

*Du reine süeze sere irsrac  
su sprach owe si schehe dir tag  
tu mine leit han ich von dir  
du hast mir vroide vil binomin  
5 du komist e das du soltis komin  
du tagist vil seltin liebe mir  
owe dir tac wan hat ich dich virborgin  
so müest ich abir umbe den werdin suoze sorgin  
ir was leit das er so lange slief der helt gimeit*

V. 1: Du: Diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 2: su: si mit KLD<sup>2</sup> Bd. I, si schehe: geschehe mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 3: tu: diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 7: hat ich: hetist mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

37a

*Von dannen schiet der küeni tegin  
du vrowe sant ime süesin segin  
hin nach mit ir wol wisin hant  
su sprach herre unt giselle min  
5 du müesist gotte bivolhin sin  
der si dur mich ubir dich gemant  
das er dich herze mir bihüettin müesse  
alse reht uf rote munt du minnecliche süeze  
ir was leit das er von dannen schiet der helt gimeit*

V. 2: du: diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 4: su: si mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 7: schwer lesbar, vermutlich herze: herre mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

V. 8: reht uf: rette us mit KLD<sup>2</sup> Bd. I

### Übersetzung

35a: Der Wächter sang wohlklingend von der Minne (oder: von der wohltuenden Minne). «Ich warne, wie ich es rechtmässig tun soll. Steht jetzt auf, Ritter, es ist Tag. Herr, ich rate dir zum Abschied. Jetzt steh sogleich auf und folge mir. Ich kann dich nicht länger beschützen. Wecke ihn jetzt, Herrin, denn es ist ja demnächst Morgen. Ich stehe hier vor ihm in grosser Sorge.» Es schmerzte sie, dass er, der tüchtige Held, so lange schlief.

36a: Die Schöne, Liebreizende erschrak heftig. Sie sagte: «Schande über dich, Tag, den Minneschmerz habe ich von dir. Du hast mir viel Freude genommen, du kommst eher, als du kommen solltest. Du tagst viel zu selten so, wie es mir lieb ist. Schande über dich, Tag, hättest du dich doch versteckt. Nun muss ich aber um den Edlen in süsser Sorge sein.» Es schmerzte sie, dass er, der tüchtige Held, so lange schlief.

37a: Der kühne Held nahm von dort Abschied. Die Dame winkte ihm liebreichen Segen mit ihrer feinen, weissen Hand nach. Sie sagte: «Mein Herr und Geliebter, mögest du Gottes Schutz befohlen sein. Der sei um meinetwillen an dich erinnert, auf dass er dich, mein Herr, mir bewahren möge.» So redete mit rotem Mund die liebreizend Schöne. Es schmerzte sie, dass er, der tüchtige Held, von dort Abschied nahm.

Während in 34a die *magit* die Position der Weckenden einnimmt und sich damit an die Dame richtet, ist es in 35a der Wächter (vgl. 35a, 1), der nun auch akustisch wahrnehmbar auftritt und der den *ritter* (35a, 3) seinen Pflichten gemäss auffordert, sich von der Geliebten zu verabschieden. Dass er damit zunächst wenig Erfolg hat, ist mit dem Adressatenwechsel in Richtung der *vrowe* (35a, 7) angezeigt. Der letzte Vers der Strophe, der eine refrainartige Funktion hat, ist vermutlich wiederum einer neutralen Erzählerstimme in den Mund gelegt, könnte jedoch auch vom Wächter gesprochen werden. In der zweiten Strophe des Liedes äussert die zuvor vom Wächter angesprochene Dame ihren Schmerz, indem sie den personifizierten *tag* (36a, 2) anklagt, ihr nur Leid zu bringen (36a, 3–7). Diese zweite Strophe schliesst mit demselben Vers wie Strophe 35a (vgl. jeweils V. 9). In der dritten Strophe 37a beschreibt der neutrale Erzähler den Fortgang des *küeni[n] tegin* (37a, 1) und den Abschiedsgruss der Dame (vgl. 37a, 2–3). Diese erhält noch einmal das Wort, sie verbindet ihre Klage mit einer indirekten Anrufung Gottes sowie der gebetartigen Bitte um Bewahrung ihres Geliebten (vgl. 37a, 4–8). Die Strophe endet mit einer Variation des Refrainverses.

Ich fokussiere hier nun nicht auf diese formalen Besonderheiten oder die Vielzahl diskursiver und textpragmatischer Aspekte, die mit Gewinn genauer beleuchtet werden könnten, sondern konzentriere mich auf das liedinterne Personal, das mit Strophe 34a schon eingeführt wurde. Durch die sprechenden, angesprochenen und benannten Personen in 34a eröffnet sich nämlich trotz der Tondifferenz ein inhaltlicher Anschluss an die nachfolgenden Strophen 35a–37a. Einzig die *magit* aus 34a bleibt im Strophenkomplex 35a–37a unerwähnt. Zu überlegen wäre, ob sie in dieser Strophe als Erzählerstimme in Frage käme. Doch auch ohne diese tonübergreifende «Verschiebung» der Erzählerposition – eine solche wäre von 34a zu den drei folgenden Strophen nötig, da die Rede der *magit* ebenfalls narrativiert ist – wird eine Verbindung zwischen den Strophen 34a und 35a–37a evident. Dasselbe gilt für die weiteren Tagelied-Strophen 38a, 39a, 40a, 41a, 42a und 43a, die sich hinsichtlich der Sprecher-Adressaten-Konstellation und des wiederholt aufgerufenen, variierten Tagelied-Motivs ebenfalls dem thematischen Block anschliessen.

Über diese durch die Textnachbarschaft leicht herzustellenden Verbindungen hinaus ist auf die Tagelieder in den Corpora 1–34 hinzuweisen: Diese finden sich bereits in A mehrfach wieder,<sup>431</sup> wenngleich sie keinen Gattungsschwerpunkt bilden, sodass die Tagelieder in a als eine Ausprägung der Erweiterungsfunktion des Anhangs zu bezeichnen sind. Damit sollen die Unterschiede zwischen A und dem Anhang a aber keinesfalls eingeebnet werden: Unübersehbar sind die a-Tagelieder nicht Teil eines Autorcorpus wie in A. Der <Autor> tritt vielmehr als ordnungsstiftendes Mittel in a gegenüber A gänzlich zurück.

Dasselbe gilt für die Strophen 44a und 45a, die in der Forschung üblicherweise Reinmar dem Alten mit dem Etikett <Witwenklage> zugeschrieben werden. Einmal mehr ist die Überlieferungslage dieses vermeintlich dreistrophigen Liedes indes komplex:

a-Fassung, zweistrophig	b-Fassung, zweistrophig	C-Fassung, zweistrophig	Edition MFMT <sup>38</sup> Bd. I, dreistrophig
-	25b	68C	MF 167,31
44a	26b	69C	MF 168,6
45a	-	-	MF 168,18

SCHWEIKLE und HAUSMANN weisen – anders als dies die dreistrophige Fassung in MFMT vermuten lässt – auf signifikante überlieferungsbedingte Differenzen der Fassungen hin: Auffallend ist beispielsweise durch das Fehlen der ersten bC-Strophe gegenüber a die nicht vorhandene Namensnennung *Luitpolt* in a; überdies weist die in allen Fassungen enthaltene Strophe 44a/26b/69C signifikante lexikalische Varianten auf.<sup>432</sup> In Abgrenzung zur früheren Reinmar-Forschung, die von dem – wohlgemerkt in keiner Handschrift drei Strophen umfassenden – Lied auf biographische Daten Reinmars schloss,<sup>433</sup> betont HAUSMANN «das eigentümliche poetische Verfahren dieses Textes» und hebt für die a-Fassung hervor, dass diese gegenüber bC eine «religiöse Dimension» aufweise.<sup>434</sup> Insgesamt handle es sich bei dem Text in a um eine «zur <einfachen> Totenklage»<sup>435</sup> umgestalteten Fassung. Auf wen diese Umgestaltung zurückzuführen sei, müsse offenbleiben: «Gegen eine Autorvarianz spricht jedoch die Tatsache, dass die a-Fassung anonym und ohne jeden Bezug auf Reinmarschen Minnesang überliefert ist.»<sup>436</sup> Zugespißt heisst das, dass die beiden Strophen in a gar nicht als von Reinmar stammend rezipiert wurden – zumindest gibt die Handschrift selbst uns keine Auskunft über die Autorschaft der beiden Strophen 44a und 45a. Ebenfalls ist unsicher, ob die

<sup>431</sup> Vgl. zu den weiteren Tageliedern in A Kap. II 2.1.4, Anm. 185.

<sup>432</sup> Vgl. SCHWEIKLE Reinmar, S. 353f.. Siehe daran anschliessend auch die Deutung des Textes bei HAUSMANN (1999, S. 257–267), der verschiedentlich auf die Fassungsunterschiede hinweist (vgl. S. 257–259, S. 263, S. 266).

<sup>433</sup> Vgl. den Überblick bei HAUSMANN 1999, S. 259f.

<sup>434</sup> HAUSMANN 1999, S. 259 und S. 266.

<sup>435</sup> HAUSMANN 1999, S. 267.

<sup>436</sup> HAUSMANN 1999, S. 267 Anm. 189.

Strophen 25b und 26b als Strophen Reinmars erkannt wurden, denn in B sind «die Reinmar-Abschnitte 2 und 4 [...] namenlos nach dem Morungen-Corpus (Nr. 16) eingefügt.»<sup>437</sup> Der von späterer Hand auf S. 86 am oberen linken Rand ergänzte Schriftzug *H. Reinmar der alte . et seqq. 6 tabb.* belegt zwar, dass die Lieder diesem Autor nachträglich zugeordnet wurden, doch für welche Rezeptionsstufen (auch diejenigen einer Vorlage \*B) dieses Erkennen mit Sicherheit zutrifft, ist nicht mehr zu sagen.<sup>438</sup> Es muss zudem noch einmal betont werden, dass die dreistrophige Fassung ein Produkt der Editionsphilologie darstellt und in diesem Umfang keine handschriftliche Grundlage hat. Dahingehend ist eine Präzisierung von SCHWEIKLES und HAUSMANNs Überlegungen zu einer bC- und einer a-Fassung möglich: Der unterschiedliche Status des Autors Reinmars – oder besser: sein Nichtvorhandensein für a und vermutlich auch für gewisse Rezeptionsstufen von b – tritt im Vergleich mit der handschriftlichen Überlieferung eindeutig zutage. In a bilden die beiden Strophen Teil eines namenlosen Corpus, das sich gerade nicht in einzelne Autorcorpora gliedern lässt, sondern eine thematische Sammlung verschiedener lyrischer Texte (Minnelieder, Sangspruch, Leich) darstellt. Die Strophen 44a und 45a sind auf Basis von a nicht als «Reinmars Witwenklage» zu bezeichnen, sondern als zweistrophige, namenlos überlieferte «Totenklage».

Die Faktoren «Autor» und «Strophenumfang» erweisen sich folglich zum wiederholten Male als relevante Komponenten bei der Beurteilung der Signifikanz von Überlieferungsvarianz. Ausserdem wird deutlich, dass zwischen Produktions- und Rezeptionsvorgängen von A und a zu differenzieren ist. So ist beispielsweise fraglich, inwiefern die formale und inhaltliche Offenheit von a als solche von den a-Kompilatoren gedacht war. Dass sie jedoch rezipientenseitig konstruiert und mit Texten aus A verknüpft wurde, ist nicht auszuschliessen. Vor diesem Hintergrund wäre auch der unikal überlieferte Leich 46a vertieft zu untersuchen. Es handelt sich neben dem Otto von Botenlauben zugeschriebenen Minneleich um den zweiten Text dieser lyrischen Grossform in A/a. Eine vergleichende Interpretation der beiden Leichs könnte hinsichtlich der formalen «Ausnahmen» in A und a zusätzlich aufschlussreich sein.

In diesem Sinne sei auf den letzten Textteil von a verwiesen, der gleichfalls auf die offene Sammelanlage der Handschrift hindeutet. Es handelt sich um einen 13 Verse umfassenden Ausschnitt aus dem spätmittelalterlichen Roman *Wilhelm von Österreich*, als dessen Autor

<sup>437</sup> KORNRUMPF: Art. «Weingartner Liederhandschrift». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 814.

<sup>438</sup> Auf diesen (durchaus problematischen) Umstand verweist auch SCHWEIKLE (1994, S. 337f.) bei seiner Diskussion um das in A, C und E unter Walther von der Vogelweide überlieferte, sogenannte *sumerlaten*-Lied, das sich ebenfalls in b findet. Bereits PFEIFFER/FELLNER Edition B, S. 96, halten fest, dass die Namensnotierung von späterer Hand stammt. Ob und wann die b-Lieder schliesslich als von Reinmar stammend wahrgenommen wurden, lässt sich nicht bestimmen.

Johann von Würzburg gilt.<sup>439</sup> Folgende Verse sind einem der Briefe entnommen, die zwischen dem Minnepaar Wildhelm und Aglye im Roman die massgebliche Kommunikationsform darstellen (vgl. V. 9795–9807)<sup>440</sup>.

60a

	<i>Ach <u>herze</u> lieb ach <u>herz</u> let</i>	<i>hertzen; hertzen lait</i>
	<i>ach <u>libes</u> lieplich erebet</i>	<i>liebes</i>
	<i>ach <u>gechant</u> min ach balsam <u>troz</u></i>	<i>jechant; tror</i>
	<i>ach du süesses zukker ror</i>	
5	<i>libes und <u>herze</u> min</i>	<i>hertzen</i>
	<i>ich bin von der clage din</i>	
	<i>der welt abe gesundert</i>	
	<i>daz <u>wnder</u> über <u>wnder</u></i>	<i>wunder; wundert</i>
	<i>mich hat daz ich verzaget bin</i>	
10	<i>des <u>herze</u> lip der sele sin</i>	<i>hertzen</i>
	<i>haben lebens sich erwegen</i>	
	<i>sit &lt;si&gt;<sup>441</sup> niht <u>ander</u> liebe pflegen</i>	<i>andrer</i>
	<i>den wie si dich mit liebe erneern</i>	<i>ernern</i>

#### Übersetzung

Ach Herzensfreude! Ach Herzensleid! Ach Leid der freudigen Freude! Ach mein Hyazinth! Ach Balsamduft! Ach du süßes Zuckerrohr meines Körpers und Herzens! Ich bin durch deine Klage von der Welt abgesondert. Das Wunderbare hat mich überwältigt, sodass ich mutlos bin. Der Körper des Herzens und der Sinn der Seele haben sich zum Leben hinbewegt, seitdem sie nichts sonst mit Freude umhegen, so wie sie dich mit Freude am Leben erhalten.

Auch ohne detaillierte Textinterpretation und ohne Rückgriff auf den epischen Kontext ist im Ausschnitt allein schon das rekurrent eingesetzte, wiederholungsrhetorisch geprägte Vokabular unüberhörbar. Zudem lassen sie sich thematisch an die vorangehende Strophe 59a anschliessen.<sup>442</sup> Dort wird nämlich die Minne als *twingende* Macht angerufen (vgl. 59a, 2–4) und das Herz benannt als Sitz eines willentlichen Entscheids, sich dauerhaft hinzugeben (vgl. 59a, 6–8). Freilich ist ein solcher, inhaltlicher Bezug zwischen 59a und 60a für das jeweilige Textverständnis keineswegs zwingend, doch er sollte für die Interpretation meines Erachtens immerhin in Betracht gezogen werden.

An dieser letzten <Strophe> 60a ist ausserdem noch einmal zu erkennen, dass der Überlieferungskontext einen hochgradig signifikanten Varianzfaktor darstellt. Hinsichtlich des Verfahrens, einen Textauszug – genauer gesagt einen Brief – von seinem epischen Kontext zu separieren, stellt der vorliegende Fall freilich keine Ausnahme dar. Solche Verfahren sind eben-

<sup>439</sup> Vgl. GLIER: Art. <Johann von Würzburg II>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 (1983), Sp. 824f., und VOLLMANN-PROFE: Art. <Johann von Würzburg>. In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 6 (2009), S. 172. Vgl. auch für einen Forschungsüberblick zum Status der Briefe im *Wilhelm* und für einige diesbezüglich weiterführende Überlegungen MUSCHICK 2013, S. 108–136.

<sup>440</sup> Vgl. für den Kontext die auf der Gothaer Handschrift beruhende Ausgabe REGEL *Wilhelm*. Dem dort abgedruckten Text folgen auch die dem a-Text beigegebenen Lesarten. Es ergeben sich indes einige editorische Herausforderungen, deren Diskussion hier jedoch nicht im Detail geleistet werden kann.

<sup>441</sup> So von PFEIFFER (Edition A, S. 272) gelesen, im Digitalisat der Hs aber nicht mehr zu erkennen.

<sup>442</sup> Vgl. den Text der Strophe im Anhang, S. 259.

falls in anderen Handschriften zu beobachten.<sup>443</sup> Inwiefern jedoch der letzte a-Schreiber mit diesem Briefauszug die Gesamtanlage der Handschrift A resp. des Anhangs a im Blick hatte, ist nicht mehr zu beantworten.<sup>444</sup> Rezipientenseitig ist die ‹nachträgliche› Konstruktion einer auf Ergänzung und Erweiterung angelegten Struktur der Teile A und a wie bereits erwähnt dennoch zu erwägen.

Die Differenzierung hinsichtlich mehrerer potenzieller Rezeptionsprozesse erweist sich somit als essenziell für die jeweilige Textdeutung und Schärfung der Autor- und Handschriftenkonturen. Wie auch die obigen Überlegungen zu den Zusammenhängen zwischen A und a anzudeuten versuchen, ist einerseits mit mehreren Kompilatoren zu rechnen, die als ‹erste› Rezipienten verschiedener Aufzeichnungsstufen zu gelten haben. Andererseits muss zwischen den (Lese-)Rezipienten von A und den (Lese-)Rezipienten von A zusammen mit dem Anhang a unterschieden werden. Für letztere Gruppe sind wiederum mehrere Rezeptionsvorgänge anzunehmen, was zumindest die unterschiedlichen Schreiberhände nahelegen. Nicht zu vergessen gilt es überdies, der Handschriftenproduktion und -rezeption vorgelagerte, auf mündlicher Aufführung beruhende Wahrnehmungsprozesse der Texte hypothetisch miteinzubeziehen. Diese Vielschichtigkeit anzunehmender Produktions- und Rezeptionsvorgänge unterstreicht, dass Autorcorpora und auch nicht zuschreibbare Texte nicht isoliert untersucht werden sollten, sondern in den Kontext der Gesamtanlage einer Handschrift zu setzen sind. Wo dies möglich ist, sollte vergleichend die Parallelüberlieferung einbezogen werden.

Damit schlage ich den Bogen zurück zu den in dieser Arbeit fokussierten Autorcorpora unter den Namen *Heinrich der Riche*, *Heinrich von Rucche*, Hartmann von Aue, Heinrich von Veldeke, Albrecht von Johansdorf und Burggraf von Regensburg. Für diese Autoren würden sich mit noch detaillierteren Analysen der Parallelcorpora, die für einzelne Autoren teilweise schon vorliegen und mit Gewinn noch zu vertiefen wären, sicherlich weiterführende Beobachtungen ergeben, aufgrund derer sich die jeweiligen historischen Autorkonturen schärfen lassen. Für Heinrich von Veldeke wäre in einer Gesamtschau der Corpora A, B und C beispielsweise zu fragen, wie sich der spezifisch weibliche Sprechgestus jeweils gestaltet. Für Albrecht von Johansdorf wiederum liesse sich unter anderem prüfen, welchen Status Lieder einnehmen, die Minne ohne religiöse Semantiken verhandeln, und worin diesbezüglich textpoetische und textpragmatische Unterschiede bestehen.

Ebenso steht eine systematisch vergleichende, umfassende Untersuchung der Gesamtanlagen der Handschriften B, C, E und Bu unter der Prämisse corpusübergreifender Zusammen-

---

<sup>443</sup> Vgl. NELLMANN 2005, S. 453–455.

<sup>444</sup> Einem systematischen Sammelinteresse bis zum Schluss der Handschrift steht HOLZNAGEL (1995b, S. 120) kritisch gegenüber.

hänge noch aus. Für einen solchen, perspektivisch erweiterten Überlieferungsvergleich will die vorliegende Arbeit ein erster Schritt sein, mit dem Ziel, die methodisch heikle Beurteilung der Signifikanz von Überlieferungsvarianz historisch wie systematisch möglichst nuanciert zu beschreiben.



# Bibliographie

## Primärtexte

### Handschriften

- A = Kleine Heidelberger Liederhandschrift. Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. Pal. germ. 357. Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- B = Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek: HB XIII 1. Digitalisat: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz319421317> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- b = Fortsetzung der Reinmar-Lieder in B, schliesst ohne Kennzeichnung an die Strophen unter Heinrich von Morungen an.
- Bu = Budapester Minnesang-Fragment. Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. germ. 92. Abbildungen und Edition in MFMT<sup>38</sup> Bd. I, S. 461–468.
- C = Codex Manesse / Grosse Heidelberger Liederhandschrift. Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. Pal. germ. 848. Digitalisat: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- c = Berliner Neidhart-Handschrift. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz: Ms. germ. fol. 779.
- E = Würzburger Liederhandschrift / Hausbuch des Michael de Leone. München, Universitätsbibliothek: 2°Cod. ms. 731. Digitalisat: <https://epub.ub.uni-muenchen.de/10638/> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- i = Rappoltsteiner Parzifal. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek: Cod. Donaueschingen 97.
- J = Jenaer Liederhandschrift. Jena, Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek Ms. El. f. 101. Digitalisat: [https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest\\_cbu\\_00008190#tab0](https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest_cbu_00008190#tab0) [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- o = Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz: Ms. germ. qu. 284.
- p = Bern, Burgerbibliothek: Cod. 260.
- R = Riedegger Handschrift. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz: Ms. germ. fol. 1062.
- s = Haager Liederhandschrift. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek: 128. E. 2. Digitalisat: <https://galerij.kb.nl/kb.html#/nl/liederen/page/4/zoom/3/lat/-49.610709938074216/lng/-20.56640625> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- U<sup>xx</sup> = Wolfenbütteler Fragmente. Braunschweig, Landeskirchliches Archiv: H 1a.

Z = Münstersches Fragment. Münster, Staatsarchiv Ms VII, 51. Digitalisat: [https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest\\_cbu\\_00008634](https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest_cbu_00008634) [zuletzt abgerufen am 6. Juni 2019].

### **Textausgaben**

BACKES Tagelieder = Tagelieder des deutschen Mittelalters. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von MARTINA BACKES. Einleitung von ALOIS WOLF. Stuttgart 2011 (RUB 8831).

Biblia Sacra Vulgata <sup>5</sup>2007 = Biblia Sacra iuxta Vulgatum versionem. 5., verbesserte Auflage. Hrsg. von ROBERT WEBER, BONIFATIUS FISCHER und ROGER GRYSO. Stuttgart 2007.

CORMEAU/BEIN Walther = Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe KARL LACHMANN. Aufgrund der 14., von CHRISTOPH CORMEAU bearbeitete Ausgabe neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von THOMAS BEIN. Berlin/Boston 2013.

HEINEN Mutabilität = Mutabilität im Minnesang. Mehrfach überlieferte Lieder des 12. und frühen 13. Jahrhunderts. Hrsg. von HUBERT HEINEN. Göttingen 1989 (GAG 515).

KASTEN Frauenlieder = Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig, übersetzt und hrsg. von INGRID KASTEN. Stuttgart 1990 (RUB 8630).

KASTEN/KUHN Deutsche Lyrik = Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von INGRID KASTEN. Übersetzungen von MARGHERITA KUHN. Frankfurt a. M. 2005 (Bibliothek des Mittelalters 3).

KLD<sup>2</sup> Bd. I = Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. I: Text. Hrsg. von CARL VON KRAUS. 2. Auflage, durchgesehen von GISELA KORNRUMPF. Tübingen 1978.

KLD<sup>2</sup> Bd. II = Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. II: Kommentar. Hrsg. von CARL VON KRAUS. 2. Auflage, durchgesehen von GISELA KORNRUMPF. Tübingen 1978.

KLEIN Minnesang = Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder. Eine Auswahl. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von DOROTHEA KLEIN. Stuttgart 2010 (RUB 18781).

MASSER Friedrich = Die Sprüche Friedrichs von Sonnenburg. Hrsg. von ACHIM MASSER. Tübingen 1979 (ATB 86).

MFMT<sup>38</sup> Bd. I = Des Minnesangs Frühling. Bd. I: Texte, 38., erneut revidierte Auflage. Unter Benutzung der Ausgaben von KARL LACHMANN und MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT und CARL VON KRAUS, bearbeitet von HUGO MOSER und HELMUT TERVOOREN. Stuttgart 1988.

- MFMT Bd. II = Des Minnesangs Frühling. Bd. II: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. 36., neugestaltete und erweiterte Auflage. Unter Benutzung der Ausgaben von KARL LACHMANN und MORIZ HAUPT, FRIEDRICH VOGT und CARL VON KRAUS, bearbeitet von HUGO MOSER und HELMUT TERVOOREN. Stuttgart 1977.
- MFMT Bd. III/1 = Des Minnesangs Frühling. Bd. III/1: Kommentare. Untersuchungen von CARL VON KRAUS. Durch Register erschlossen und um einen Literaturschlüssel ergänzt. Hrsg. von HELMUT TERVOOREN und HUGO MOSER. Stuttgart 1981 [Nachdruck der Ausgabe: Leipzig 1939].
- MFMT Bd. III/2 = Des Minnesangs Frühling. Bd. III/2: Kommentare. 30. Auflage. Anmerkungen von KARL LACHMANN, MORIZ HAUPT und FRIEDRICH VOGT. Neu bearbeitet von CARL VON KRAUS. Durch Register erschlossen und um einen Literaturschlüssel ergänzt. Hrsg. von HELMUT TERVOOREN und HUGO MOSER. Stuttgart 1981.
- PFEIFFER Edition A = Die alte Heidelberger Liederhandschrift. Hrsg. von FRANZ PFEIFFER. Stuttgart 1844 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart IX).
- PFEIFFER/FELLNER Edition B = Die Weingartner Liederhandschrift. Hrsg. von FRANZ PFEIFFER und F. FELLNER. Stuttgart 1843 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart V).
- RANKE/KROHN Tristan: Gottfried von Strassburg: Tristan. Bd. 1: Text. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Verse 1–9982. Nach dem Text von FRIEDRICH RANKE. Hrsg. und übersetzt von RÜDIGER KROHN. Stuttgart 2005 (RUB 4471).
- REGEL Wilhelm = Johann von Würzburg: Wilhelm von Österreich. Aus der Gothaer Handschrift. Hrsg. von ERNST REGEL. Dublin/Zürich 1970 [zuerst: Berlin 1906] (Deutsche Texte des Mittelalters 3).
- VON REUSNER Hartmann = Hartmann von Aue: Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von ERNST VON REUSNER. Stuttgart 1985 (RUB 8082).
- SCHWEIKLE Frühe Minnelyrik = Die mittelhochdeutsche Minnelyrik. I. Die frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen. Einführung und Kommentar. Hrsg. von GÜNTHER SCHWEIKLE. Darmstadt 1977.
- SCHWEIKLE Reinmar = Reinmar. Lieder nach der Weingartner Liederhandschrift (B). Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von GÜNTHER SCHWEIKLE. Stuttgart 1986 (RUB 8318).
- SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Spruchlyrik = Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von GÜNTHER SCHWEIKLE. 3., verbesserte und erweiterte Auflage, hrsg. von RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG. Stuttgart 2009 (RUB 819).

SCHWEIKLE/BAUSCHKE-HARTUNG Walther Liedlyrik = Walther von der Vogelweide. Werke. Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von GÜNTHER SCHWEIKLE. 2., verbesserte und erweiterte Auflage, hrsg. von RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG. Stuttgart 2011.

SMS = Die Schweizer Minnesänger. Bd. I: Texte. Nach der Ausgabe von KARL BARTSCH, neu bearbeitet und hrsg. von MAX SCHIENDORFER. Tübingen 1990.

WACHINGER Deutsche Lyrik = Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Text und Kommentar. Hrsg. von BURGHART WACHINGER. Frankfurt a. M. 2006 (Bibliothek des Mittelalters 22).

## Nachschlagewerke

KILLY<sup>2</sup> = Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., völlig neu überarbeitete Auflage. 13. Bde. Hrsg. von WILHELM KÜHLMANN. Berlin 2008–2012.

LEXER = LEXER, MATTHIAS: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel. 38., unveränderte Auflage. Stuttgart 1992.

MHDBDB = Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank. Online unter: <http://mhdbdb.sbg.ac.at/> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].

RLW<sup>3</sup> = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3. Auflage. 3 Bde. Hrsg. von GEORG BRAUN-GART/HARALD FRICKE/KLAUS GRUBMÜLLER/JAN-DIRK MÜLLER/FRIEDRICH VOLLHARDT/KLAUS WEIMAR. Berlin/New York 1997-2003.

VL<sup>2</sup> = Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von WOLFGANG STAMMLER, fortgeführt von KARL LANGOSCH. 2. völlig neu bearbeitete Auflage. 14 Bde. Hrsg. von KURT RUH u. a. (ab Bd. 9 hrsg. von BURGHART WACHINGER u. a.). Berlin/New York 1978–2008.

## Forschungsliteratur

AARBURG 1956 = AARBURG, URSULA: Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe. Düsseldorf 1956.

ADELUNG 1796 = ADELUNG, FRIEDRICH: Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind. Nebst einem Verzeichnisse derselben und Auszügen. Königsberg 1796.

- ASHCROFT 1996 = ASHCROFT, JEFFREY: *Wenn unde wie man singen solte*. Sängerpersona und Gattungsbewusstsein (Zu Rugge/Reinmar MF 108,22, Walther L.110,13 und Hartmann MF 215,14). In: MICHAEL SCHILLING/PETER STROHSCHNEIDER (Hgg.): *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik* (GRM-Beiheft 13). Heidelberg 1996, S. 123–152.
- BAUSCHKE-HARTUNG 1999 = BAUSCHKE-HARTUNG, RICARDA: *Die <Reinmar-Lieder> Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*. Heidelberg 1999 (GRM-Beiheft 15).
- BAUSCHKE-HARTUNG 2012 = BAUSCHKE-HARTUNG, RICARDA: *Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide*. In: VOLKER MERTENS/ANTON H. TOUBER (Hgg.): *Lyrische Werke*. Berlin/Boston 2012 (*Germania Litteraria Mediaevalis Francigena* 3), S. 183–230.
- BAUSCHKE-HARTUNG 2019 = BAUSCHKE-HARTUNG, RICARDA: *Kohärente Tabubrüche – Körper und Körperlichkeit in der Hohen Minne*. In: SUSANNE KÖBELE/EVA LOCHER/ANDREA MÖCKLI/LENA OETJENS: *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), S. 119–139.
- BAUSCHKE-HARTUNG/COXON/JONES 2009 = BAUSCHKE-HARTUNG, RICARDA/COXON, SEBASTIAN/JONES, MARTIN H. (Hgg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009. Berlin 2011.
- BASTERT 1994 = BASTERT, BERND: *Möglichkeiten der Minnelyrik. Das Beispiel Heinrich von Veldeke*. In: *ZfdPh* 113 (1994), S. 321–344.
- BENZ 2014 = BENZ, MAXIMILIAN: *Minnesang diesseits des Frauendienstes und der Kanzonenstrophe*. In: *PBB* 136 (2014), S. 569–600.
- BENZ (erscheint 2020) = BENZ, MAXIMILIAN: *Chronotopoi des Sangs (Veldeke, Rugge und Morungen) – mit einer Neuedition von MF 106,24*. In: ANNETTE GEROK-REITER/ANNA LAHR/SIMONE LEIDINGER: *Raum und Zeit im Minnesang. Ansätze – Spielarten – Funktionen*. Heidelberg (erscheint 2020) (*Studien zur historischen Poetik* 29).
- BENZ/KIENING 2017 = BENZ, MAXIMILIAN/KIENING, CHRISTIAN: *Die Zeit des Ichs. Experimentelle Temporalität bei Oswald von Wolkenstein*. In: SONJA GLAUCH/KATHARINA PHILOPOWSKI (Hgg.): *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*. Heidelberg 2017 (*Studien zur historischen Poetik* 26), S. 99–129.
- BEIN 2010 = BEIN, THOMAS: *Grenzen des Edierbaren: Die Walther-Lieder 92 und 93 (L 119,7 und MF 214,34 ff.)*. Ein Lehrstück für den akademischen Unterricht. In: Ders. (Hg.): *Walther von der Vogelweide – Überlieferung, Deutung, Forschungsgeschichte*. Frankfurt a. M. 2010 (*Walther-Studien* 7), S. 39–64.

- BEIN 2011 = BEIN, THOMAS: Varianztypen in der handschriftlichen Überlieferung Walthers von der Vogelweide. In: KATHARINA BOLL/KATRIN WENIG (Hgg.): *kunst und saelde*. Festschrift für Trude Ehlert. Würzburg 2011, S. 9–24.
- BERGMANN 1963 = BERGMANN, ROBERT: Untersuchungen zu den Liedern Albrechts von Johansdorf. Freiburg i. Br. 1963.
- BLEULER 2013 = BLEULER, ANNA KATHRIN: Zwischen Tradition und Innovation. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern. In: SUSANNE KÖBELE (Hg.) in Verbindung mit ECKART CONRAD LUTZ und KLAUS RIDDER: Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI), S. 123–146.
- BLANK 1972 = BLANK, WALTER: Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357. Wiesbaden 1972.
- BRAUN 2005: Autonomisierungstendenzen im Minnesang vor 1200. Das Beispiel der Kreuzlieder. In: BEATE KELLNER/PETER STROHSCHNEIDER/Franziska WENZEL (Hgg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Berlin 2005 (PhSt 190), S. 1–28.
- BRAUN 2015 = BRAUN, MANUEL: *grüezen* statt *biligen*. Verbale Tabus im Minnesang. In: ALEXANDER DINGELDEIN/MATTHIAS EMRICH (Hgg.): Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart. Bielefeld 2015 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 21), S. 19–40.
- BRAUN (LDM Online), Edition und Kommentar LvS 19A = BRAUN, MANUEL: Edition von LvS 19A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Leuth&hs=A&lid=694> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- BRAUN (LDM Online), Edition und Kommentar LvS 20A = BRAUN, MANUEL: Edition von LvS 20A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Leuth&hs=A&lid=695> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- BRAUN/GLAUCH/KRAGL 2016 = BRAUN, MANUEL/GLAUCH, SONJA/KRAGL, FLORIAN: Grenzen der Überlieferungsnähe. Aus der Werkstatt der Online-Edition <Lyrik des Mittelalters> (LDM). In: HORST BRUNNER/FREIMUT LÖSER/DOROTHEA KLEIN (Hgg.): Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma. Wiesbaden 2016 (Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 401–423.
- BOLL 2007 = BOLL, KATHARINA: *Alsô redete ein vrowe schæne*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts. Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31).

- BUMKE 1996 = BUMKE, JOACHIM: Die vier Fassungen der <Nibelungenklage>. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. Berlin/New York 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kunstgeschichte 8 [242]).
- CORMEAU 1992 = CORMEAU, CHRISTOPH: Zur Stellung des Tageliedes im Minnesang. In: JOHANNES JANOTA et al. (Hgg.): Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1992, S. 696–708.
- CORMEAU/STÖRMER 2007 = CORMEAU, CHRISTOPH/STÖRMER, WILHELM: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung. 3., aktualisierte Auflage, mit bibliographischen Ergänzungen 1992/93 bis 2006 von THOMAS BEIN. München 2007.
- CRAMER 1998 = CRAMER, THOMAS: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998 (PhSt 148).
- EDER 2016 = EDER, DANIEL: Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone. Tübingen 2016 (Bibliotheca Germanica 66).
- EGIDI 2002 = EGIDI, MARGRETH: Höfische Liebe. Entwürfe der Sangspruchdichtung: literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002 (GRM-Beiheft 17).
- EGIDI 2011 = EGIDI, MARGRETH: Der schwierige Dritte. Zur Logik der Botenlieder vom frühen Minnesang bis Reinmar. In: MARINA MÜNKLER (Hg.): Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Bern/Berlin/Frankfurt a. M. 2011 (Publikationen zur ZfGerm, N. F. 21), S. 107–125.
- EIKELMANN 1999 = EIKELMANN, MANFRED: Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels. In: THOMAS CRAMER/INGRID KASTEN (Hgg.): Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Berlin 1999 (PhSt 154), S. 86–106.
- FISHER 2000 = FISHER, ROD: Three Song Variants in Search of a Performer. Hartmann's *Wê, war umbe trûren wir*. In: AUMLA Journal Of The Australasian Universities Language And Literature Association 93 (2000), S. 1–16.
- GEROK-REITER 2015 = GEROK-REITER, ANNETTE: Die <Kunst der *vuoge*>. Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang. In: ELIZABETH ANDERSEN/RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG/SILVIA REUVEKAMP (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Berlin/New York 2015, S. 97–118.

- GEROK-REITER 2017 = GEROK-REITER, ANNETTE: Ästhetik der Polyphonie. In: INGRID KASTEN/LAURA AUTERI (Hgg.): Transkulturalität und Translation. Deutsche Literatur des Mittelalters im europäischen Kontext. Berlin/Boston 2017, S. 29–48.
- GEROK-REITER 2019 = GEROK-REITER, ANNETTE: Lyrische Kohärenz im frühen Minnesang?. In: SUSANNE KÖBELE/EVA LOCHER/ANDREA MÖCKLI/LENA OETJENS: Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), S. 25–50.
- GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Namenl 59a = GLAUCH, SONJA: Edition von Namenl 59a und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Namenl&hs=A&lid=144> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar OvB 1A–2A = GLAUCH, SONJA: Edition von OvB 1A–2A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Botenl&hs=A&lid=72> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 13A–16A = GLAUCH, SONJA: Edition von Ru 13A–16A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Rubin&hs=A&lid=132> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 17A–19A = GLAUCH, SONJA: Edition von Ru 17A–19A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Rubin&hs=A&lid=133> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Ru 64C–68C = GLAUCH, SONJA: Edition von Ru 64C–68C und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Rubin&hs=C&lid=120> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- GLAUCH/KRAGL 2019 = SONJA GLAUCH/FLORIAN KRAGL: Wo ist da der Text? Grade und Faktoren der Strophenverknüpfung in der Überlieferung mittelhochdeutscher Lyrik. In: SUSANNE KÖBELE/EVA LOCHER/ANDREA MÖCKLI/LENA OETJENS: Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), S. 51–87.
- GLIER, INGEBORG: Art. <Haager Liederhandschrift>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 358–360.
- GLIER, INGEBORG: Art. <Johann von Würzburg II>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 (1983), Sp. 824–827.
- GOLLER 2008 = GOLLER, DETLEF: Minnesang im Zeichen des Kreuzes. Albrechts von Johansdorf Lied *Mîn êrste liebe, der ich ie begann* (MF 86,1). In: MICHAEL SZURAWITZKI/CHRISTOPHER M. SCHMIDT (Hgg.): Interdisziplinäre Germanistik im Schnittpunkt der Kulturen. Festschrift für Dagmar Neuendorff. Würzburg 2008, S. 41–54.



- GRUBMÜLLER 1999 = GRUBMÜLLER, KLAUS: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: NIGEL F. PALMER/HANS-JOCHEN SCHIEWER (Hgg.): *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*. Tübingen 1999, S. 193–210.
- HASEBRINK 1992 = HASEBRINK, BURKHARD: Formen inzitativer Rede bei Meister Eckhart. Untersuchungen zur literarischen Konzeption der deutschen Predigt. Tübingen 1992 (Texte und Textgeschichte 32).
- HASSEL 2018 = HASSEL, VERONIKA: *Das Werk Friedrichs von Hausen*. Edition und Studien. Berlin 2018 (PhSt 269).
- HAUSMANN 1999 = HAUSMANN, ALBRECHT: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40).
- HAUSMANN 2000 = HAUSMANN, ALBRECHT: Autor und Text in der Weingartner Liederhandschrift (B). Zu Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation von Überlieferungsvarianz. In: CHRISTIANE HENKES/HARALD SALLER/THOMAS RICHTER (Hgg.): *Text und Autor*. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs «Textkritik» München. Tübingen 2000 (Beihefte zu editio 15), S. 33–52.
- HAUSMANN 2002 = HAUSMANN, ALBRECHT: «Euvre» und «Corpus» bei Otto von Botenlauben. Ein Editionsmodell für mehrfach überlieferte Minnesang-«Autoren». In: PETER STROHSCHNEIDER/INGRID BENNEWITZ/WERNER RÖCKE (Hgg.): *Mediävistik und Neue Philologie*. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Band 5. Bern 2002 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte 57) S. 287–292.
- HAUSTEIN 2000 = HAUSTEIN, JENS: Minnesangs Vorfrühling? Zu MF 3,1–6,31. In: JOHANNES SPICKER (Hg.): *Edition und Interpretation*. Neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik. Festschrift für Helmut Tervooren. Stuttgart 2000, S. 21–31.
- HAUSTEIN 2011 = HAUSTEIN, JENS: Nichterzählte Geschichten. Zur Minnelyrik Hartmanns von Aue. In: RALF PLATE/MARTIN SCHUBERT (Hgg.): *Mittelhochdeutsch*. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag. Berlin/Boston 2011, S. 83–93.
- HAUSTEIN (erscheint 2020): HAUSTEIN, JENS: Gesungene Geschichten? Hartmanns Lyrik. In: CORDULA KROPIK (Hg.): *Hartmann von Aue*. Eine literaturwissenschaftliche Einführung. Stuttgart (erscheint 2020).
- HÄNDL, CLAUDIA: Art. «Waltram von Gresten». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 698–700.
- HÄNDL, CLAUDIA: Art. «Heinrich von Rugge». In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 5 (2009), S. 206–208.
- HEMPFER, KLAUS W.: Art. «Gattung». In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 1 (1997), S. 651–655.

- HEMPFER 2014 = HEMPFER, KLAUS W.: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart 2014 (Text und Kontext 34).
- HENKEL 1998 = HENKEL, NIKOLAUS: Wer verfasste Hartmanns von Aue Lied XII? Überlegungen zu Autorschaft und Werkbegriff in der höfischen Liebeslyrik. In: ELIZABETH ANDERSEN/JENS HAUSTEIN/ANNE SIMON/PETER STROHSCHNEIDER (Hgg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen 1995. Tübingen 1998, S. 101–113.
- HENKEL 2001 = HENKEL, NIKOLAUS: Vagierende Einzelstrophen in der Minnesang-Überlieferung. In: HEDDA RAGOTZKY/GISELA VOLLMANN-PROFE/GERHARD WOLF (Hgg.): Fragen der Liedinterpretation. Stuttgart 2001, S. 13–39.
- HENKES-ZIN 2004 = HENKES-ZIN, CHRISTIANE: Überlieferung und Rezeption in der Grossen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse). Diss. Universität Aachen 2004, online unter: [http://publications.rwth-aachen.de/record/49933/files/Henkes\\_Zin\\_Christiane.pdf](http://publications.rwth-aachen.de/record/49933/files/Henkes_Zin_Christiane.pdf) [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- HERBERICHS/KIENING 2008 = HERBERICHS, CORNELIA/KIENING, CHRISTIAN: Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte. Zürich 2008 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 3), S. 9–21.
- HOCHKIRCHEN 2015 = HOCHKIRCHEN, EVA-MARIA: Präsenz des Singvogels im Minnesang und in der Trouvèrepoesie. Heidelberg 2015.
- HOLZNAGEL 1995a = HOLZNAGEL, FRANZ-JOSEF: Minnesang-Florilegien. Zur Lyriküberlieferung im Rappoltsteiner Parzifal, im Berner Hausbuch und in der Berliner Tristan-Handschrift N. In: RÜDIGER KROHN/WULF-OTTO DREESSEN (Hgg.): *Dâ hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festkolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstages. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 65–88.
- HOLZNAGEL 1995b = HOLZNAGEL, FRANZ-JOSEF: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen/Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32).
- HOLZNAGEL 2012 = HOLZNAGEL, FRANZ-JOSEF: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze. In: WOLFGANG ACHNITZ (Hg.): Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistersang) und Dramatik (Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter 4). Berlin/Boston 2012, Sp. 1–60.
- HUBER, CHRISTOPH: Art. <Hawart>. In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 5 (2009), S. 98–99.
- HÜBNER 1996 = HÜBNER, GERT: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone. Bd. 1. Baden-Baden 1996 (Saecula Spiritalia 34).

- HÜBNER 1999 = HÜBNER, GERT: «*Gerne ich den dem selben spraeche...*» Leibhaftiges in den Liedern Ulrichs. In: FRANZ VICTOR SPECHTLER/BARBARA MAIER (Hgg.): Ich – Ulrich von Liechtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter. Akten der Akademie Friesach «Stadt und Kultur im Mittelalter», Friesach (Kärnten), 2.–6. September 1996. Klagenfurt 1999 (Schriftenreihe der Akademie Friesach 5), S. 319–345.
- HÜBNER, GERT: Art. «von Wissenlo». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 1272–1274.
- INGEBRAND 1966 = INGEBRAND, HERMANN: Interpretationen zur Kreuzzugslyrik Friedrichs von Hausen, Albrechts von Johansdorf, Heinrichs von Rugge, Hartmanns von Aue und Walthers von der Vogelweide. Frankfurt a. M. 1966.
- IPSEN 1933 = IPSEN, INGEBORG: Strophe und Lied im frühen Minnesang. In: PBB 57 (1933), S. 301–413.
- JANOTA 2001 = JANOTA, JOHANNES: Zum Burggrafen von Regensburg im Budapester Fragment. In: ANTON SCHWOB/ANDRÁS VIZKELETY: Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999. Bern 2001 (Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A, Kongressberichte, 53), S. 131–142.
- KABLITZ 2000 = KABLITZ, ANDREAS: Die Minnedame. Herrschaft durch Schönheit. In: MARTINA NEUMEYER (Hg.) Mittelalterliche Menschenbilder. Regensburg 2000 (Eichstätter Kolloquium 8), S. 79–118.
- KABLITZ 2013 = KABLITZ, ANDREAS: Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013 (Rombach Wissenschaften 180).
- KASTEN 1986 = KASTEN, INGRID: Frauendienst bei Trobador und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts. Heidelberg 1986 (GRM-Beiheft 5).
- KELLER 1998 = KELLER, HILDEGARD E.: *Diu gewaltaerinne minne*. Von einer weiblichen Grossmacht und der Semantik von Gewalt. In: ZfdPh 117 (1998), S. 17–37.
- KELLNER 2018 = KELLNER, BEATE: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn 2018.
- KLARE 1999 = KLARE, ANDREAS: Hartmann von Aue. *Ich sprach ich wolte ir iemer leben* (MF 207, 11) und die Folgerungen. In: THOMAS CRAMER/INGRID KASTEN (Hgg.): Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Berlin 1999 (PhSt 154), S. 139–168.
- KLEIN 1971 = KLEIN, THOMAS: Veldeke und die scholastische Logik. Zu den angeblich unechten Strophen MF 59,11 und 66, 1. In: ZfdPh 90 (1971), Sonderheft, S. 90–107.
- KLINGNER 2013 = KLINGNER, JACOB: «Gegenspiele». Zur Überlieferung von Minnesang und Minnerede in der «Weingartner Liederhandschrift». In: SUSANNE KÖBELE (Hg.) in Verbindung mit ECKART CONRAD LUTZ und KLAUS RIDDER: Transformationen der Lyrik im 13.

- Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008. Berlin 2013 (Wolfram-Studien XXI), S. 267–286.
- KÖBELE 2003 = KÖBELE, SUSANNE: Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung, Tübingen/Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 43).
- KÖBELE 2006 = KÖBELE, SUSANNE: Der paradoxe Fall des Ich. Zur ›Klage‹ Hartmanns von Aue. In: KATHARINA PHILIPOWSKI/ANNE PRIOR (Hgg.): *Anima und sêle*. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter. Tagungsband der Irseer Tagung 5.–7. Dezember 2004. Berlin 2006 (PhSt 197), S. 265–283.
- KÖBELE 2017 = KÖBELE, SUSANNE: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (›Der Sael-den Hort‹, ›Die Erlösung‹, Lutwins ›Adam und Eva‹). In: BRUNO QUAST/SUSANNE SPRECKELMEIER (Hgg.): *Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
- KÖBELE 2018 = KÖBELE, SUSANNE: Ironische Heterochronien. Dichtertotenklagen im Spannungsfeld von Topik und Novation (Des Strickers ›Frauenehre‹, Walthers Reinmar-Nachruf, Frauenlobs Konrad-Nachruf). In: DVjs 92 (2018), S. 429–462.
- KÖBELE/LOCHER/MÖCKLI/OETJENS 2019 = KÖBELE, SUSANNE/LOCHER, EVA/MÖCKLI, ANDREA/OETJENS, LENA: *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94).
- KORNRUMPF, GISELA: Art. ›Heidelberger Liederhandschrift A‹. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 577–584.
- KORNRUMPF, GISELA: Art. ›Heidelberger Liederhandschrift C‹. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 584–597.
- KORNRUMPF, GISELA: Art. ›Michael de Leone‹. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6 (1987), Sp. 491–503.
- KORNRUMPF, GISELA: Art. ›Weingartner Liederhandschrift‹. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 10 (1999), Sp. 809–817.
- KORNRUMPF 2008a = KORNRUMPF, GISELA: Walther von der Vogelweide. Die Überlieferung der \*AC-Tradition in der Grossen und Kleinen Heidelberger Liederhandschrift. In: Dies. (Hg.): *Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte*. Tübingen 2008 (MTU 133), S. 54–76 [zuerst 1999].
- KORNRUMPF 2008b = KORNRUMPF, GISELA: Hartmann oder Walther? Aspekte von Zuschreibungsdivergenzen im Überlieferungskontext. In: Dies. (Hg.): *Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte*. Tübingen 2008 (MTU 133), S. 77–100 [zuerst 2005].
- KRAGL 2016 = KRAGL, FLORIAN: *Formspiele. Zu einem Grundproblem der historischen Poetik*. Mit Beispielen von Heinrich von Breslau, Otto von Botenlauben, Reinmar, Walther

- von Mezzo und aus dem <Rosenkavalier>. In: SONJA GLAUCH/ FLORIAN KRAGL/UTA STÖRMER-CAYSA (Hgg.): Der philologische Zweifel. Ein Buch für Dietmar Peschel. Wien 2016 (Philologica Germanica 38), S. 143–174.
- KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar WvM 9A–12A = KRAGL, FLORIAN: Edition von WvM 9A–12A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Mezzo&hs=A&lid=45> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar WvM 13A = KRAGL, FLORIAN: Edition von WvM 13A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Mezzo&hs=A&lid=46> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- KRAGL (LDM Online), Edition und Kommentar WvM 14A–16A = KRAGL, FLORIAN: Edition von WvM 14A–16A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Mezzo&hs=A&lid=47> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- KROHN 1995 = KROHN, RÜDIGER: Der Minnesänger Gottfried von Strassburg. Noch ein Plädoyer für ein erweitertes Autorverständnis. In: Ders./WULF-OTTO DREESSEN (Hgg.): *Dā hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstages. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 89–102.
- KUHN 1980 = KUHN, HUGO: Die Voraussetzungen für die Entstehung der Manessischen Handschrift und ihre überlieferungsgeschichtliche Bedeutung. In: Ders.: Liebe und Gesellschaft. Hg. von WOLFGANG WALLICEK. Stuttgart 1980 (Kleine Schriften 3), S. 80–105.
- LACHMANN 1827 = LACHMANN, KARL: Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Berlin 1827.
- LÄHNEMANN/LINDEN 2009 = LÄHNEMANN, HENRIKE/LINDEN, SANDRA: Was ist lehrhaftes Sprechen? Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin/New York 2009, S. 1–10.
- LEIDINGER 2019 = LEIDINGER, SIMONE: Dietmar von Aist. Vielschichtige Poetik. Studien zu einer literarhistorischen und forschungsgeschichtlichen Standortbestimmung. Heidelberg 2019 (Studien zur historischen Poetik 30).
- LEIDINGER (LDM Online), Edition und Kommentar HvV 5A–7A = LEIDINGER, SIMONE: Edition von HvV 5A–7A und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Veld&hs=A&lid=604> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].
- LEIDINGER (LDM Online), Edition und Kommentar DvA 7C–11C = LEIDINGER, SIMONE: Edition von DvA 7C–11C und Kommentar dazu. Online unter: <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Dietm&hs=C&lid=571> [zuletzt abgerufen am 7. März 2019].

- LEPSIUS/REICHLIN 2015 = LEPSIUS, SUSANNE/REICHLIN, SUSANNE: Einleitung zum Band Fides/Triuwe. In: Das Mittelalter 20/2 (2015). Berlin/Boston, S. 221–230.
- LIEB 2000 = LIEB, LUDGER: Modulationen. Sangspruch und Minnesang bei Heinrich von Veldeke. In: ZfdPh 119 (2000), Sonderheft, S. 38–49.
- LOCHER 2020 = LOCHER, EVA: Kohärenz und Mehrdeutigkeit. Fallstudien zur Poetik mittelhochdeutscher Sangspruchdichtung am Beispiel Rumelants von Sachsen. Diss. (masch.) Zürich 2020.
- LÜDEKE 2003 = LÜDEKE, ROGER: Materialität und Varianz. Zwei Herausforderungen eines textkritischen Begriffs. In: FOTIS JANNIDIS/GERHARD LAUER/MATÍAS MARTÍNEZ/SIMONE WINKO (Hgg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. Berlin/New York 2003 (Revisionen 1); S. 454–458.
- MÄRZ 2011 = MÄRZ, CHRISTOPH: Versuch über Wechsel, Dialog, Duett. Zur Mehrstimmigkeit im deutschen mittelalterlichen Lied. In: CHRISTOPH MÄRZ/LORENZ WELKER/NICOLA ZOTZ (Hgg.): *«Jeglicher sang sein eigen ticht»*. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter. Wiesbaden 2011 (Elementa musicae 4), S. 99–116.
- MERTENS, VOLKER: Art. «Graf Heinrich von Anhalt». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 685–687.
- MERTENS, VOLKER: Art. «Markgraf von Hohenburg». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 (1983), Sp. 91–94.
- MERTENS, VOLKER: Art. «Hugo von Mühldorf». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 4 (1983), Sp. 251–252.
- MERTENS, VOLKER: Art. «Leuthold von Seven». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 5 (1985), Sp. 735–738.
- MERTENS 1993 = MERTENS, VOLKER: Intertristanisches – Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke. In: JOHANNES JANOTA (Hg.): Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Tübingen 1993 (Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik 3), S. 37–55.
- MIEDEMA 2003 = MIEDEMA, NINE: Ein Sangspruchdichter im Dialog. Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen. In: NIKOLAUS HENKEL/MARTIN H. JONES/NIGEL F. PALMER (Hgg.): Dialoge – Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. XVI. Anglo-German Colloquium Hamburg 1999. Tübingen 2003, S. 189–212.
- MILLER/ZIMMERMANN 2007 = MILLER, MATTHIAS/ZIMMERMANN, KARIN: Die Codices Palatini germanici in der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cod. Pal. germ. 304–495). Wiesbaden 2007 (Kataloge der Universitätsbibliothek Heidelberg 8), S. 208–229.
- MÖCKLI (erscheint 2020) = MÖCKLI, ANDREA: Rezension zu: RUDOLPH, ALEXANDER: Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge. In: PBB 142 (erscheint 2020).

- MÜLLER, J.-D. 1989 = MÜLLER, JAN-DIRK: Die *frowe* und die anderen. Beobachtung zur Überlieferung einiger Lieder Walthers. In: Ders./FRANZ JOSEF WORSTBROCK (Hgg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Stuttgart 1989, S. 127–146.
- MÜLLER, J.-D. 1999 = MÜLLER, JAN-DIRK: Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion. In: NIGEL F. PALMER/HANS-JOCHEN SCHIEWER (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Tübingen 1999, S. 149–166.
- MÜLLER, J.-D. 2001 = MÜLLER, JAN-DIRK: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: UTE VON BLOH/ARMIN SCHULZ (Hgg.): Minnesang und Literaturtheorie. Tübingen 2001, S. 209–231 [zuerst 1999].
- MÜLLER, J.-D. 2007 = MÜLLER, JAN-DIRK: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007.
- MÜLLER, J.-D. 2008 = MÜLLER, JAN-DIRK: Beneidenswerter *kumber*. In: DVjs 82 (2008), S. 220–236.
- MÜLLER, J.-D. 2012 = MÜLLER, JAN-DIRK: Einzelstrophen – Florilegien – Autorprinzip. Zur Überlieferung einiger Strophen Walthers von der Vogelweide im Lichte von Überlegungen der New Philology. In: FREIMUT LÖSER/ROBERT STEINKE/KLAUS VOGELSANG/KLAUS WOLF (Hgg.): Neuere Aspekte germanistischer Spätmittelalterforschung. Wiesbaden 2012 (Imagines medii aevi 29), S. 49–62.
- MÜLLER, S. 2002 = MÜLLER, STEPHAN: Datenträger. Zur Morphologie und Funktion der Botenrede in der deutschen Literatur des Mittelalters von <Nibelungenlied> und <Klage>. In: LUDIGER LIEB/STEPHAN MÜLLER (Hgg.): Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter. Berlin/New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20), S. 89–120.
- MÜLLER, U. 1971 = MÜLLER, ULRICH: Ovid <Amores> – *alba* – *tageliet*. Typ und Gegentyp des <Tageliedes> in der Liebesdichtung der Antike und des Mittelalters. In: DVjs 45 (1971), S. 451–480.
- MÜLLER, ULRICH: Art. <Hawart>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 559–561.
- MÜNKLER 2011 = MÜNKLER, MARINA: Aspekte einer Sprache der Liebe. Minne als Kommunikationsmedium in den Dialogliedern des Minnesangs. In: Dies. (Hg.): Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Bern/Berlin/Frankfurt a. M. 2011 (Publikationen zur ZfGerm, N. F. 21), S. 77–104.

- MUSCHICK, MARTIN: Minne in Briefen. Studien zur Poetik des Briefwechsels in der Erzählliteratur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Heidelberg 2013 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- NELLMANN, EBERHARD: <Willhelm von Österreich>-Verse in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift. In: ZfdPh 124 (2005), S. 453–455.
- PAUS 1964 = PAUS, FRANZ JOSEF: Das Liedcorpus des Heinrich von Rugge. Freiburg i.Br. 1964.
- PETERS 2000 = PETERS, URSULA: Autorbilder in volkssprachlichen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze. In: ZfdPh 119 (2000), S. 321–368.
- PETERS 2001 = PETERS, URSULA: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Handschriften. In: ZfdA 130 (2001), S. 392–430.
- PETERS 2015 = PETERS, URSULA: Das Forschungsproblem der Vasallitätsterminologie in der romanischen und deutschen Liebespoesie des Mittelalters. In: PBB 137 (2015), S. 623–659.
- PRETZEL 1962 = PRETZEL, ULRICH: Die Kreuzzuglieder Albrechts von Johansdorf. In: Festgabe für Louis L. Hammerich. Kopenhagen 1962, S. 229–244.
- RANAWAKE 1994 = RANAWAKE, SILVIA: Albrecht von Johansdorf, ein Wegbereiter Walthers von der Vogelweide? In: EGON BOSHOFF/PETER KNAPP (Hgg.): Wolfger von Erla: Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen. Heidelberg 1994 (Germanische Bibliothek 3, Untersuchungen; N. F. 20), S. 249–280.
- RANAWAKE, SILVIA: Art. <Otto von Botenlauben>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 7 (1989), Sp. 208–213.
- REGENDANZ 1912 = REGENDANZ, MARGARETE: Die Sprache der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A (n. 357). Diss. Marburg 1912.
- REICHLIN 2012: REICHLIN, SUSANNE: Ästhetik der Inklusion. Inklusionsverfahren und Inklusionssemantiken in der mittelhochdeutschen Kreuzzugsliteratur. Habil. (masch.) Zürich 2012.
- REICHLIN 2014 = REICHLIN, SUSANNE: Interferenz und Asymmetrien. Zu einigen Kreuzliedstrophen Hartmanns und Reinmars. In: SUSANNE KÖBELE/BRUNO QUAST (Hgg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 175–195.
- RUDOLPH 2018 = RUDOLPH, ALEXANDER: Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge. Berlin/Boston 2018 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 28).



- RUNOW 2014 = RUNOW, HOLGER: Wem nützt was? Mediävistische Editionen (auch) vom Nutzer aus gedacht. In: *Editio* 28/1 (2014), S. 50–67.
- SANDERS 1976 = SANDERS, WILLY: Heinric van Veldeken. Porträt eines maasländischen Dichters des 12. Jahrhunderts. Bonn <sup>2</sup>1976 (Nachbarn 17).
- SALOWSKY 1988 = SALOWSKY, HELLMUT: Initialschmuck und Schreiberhände. In: ELMAR MITTLER/WILFRIED WERNER (Hgg.): *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988*. Heidelberg 1988 (Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 423–439.
- SAYCE 1999 = SAYCE, OLIVE: Romanisch beeinflusste Lieder des Minnesangs. Mit Übersetzung, Kommentar und Glossar. Göppingen 1999 (GAG 664).
- SCHIRMER, KARL-HEINZ: Art. <Albrecht von Johanssdorf>. In: *VL*<sup>2</sup>, Bd. 1 (1978), Sp. 191–195.
- SCHNEIDER 1987 = SCHNEIDER, KARIN: Gotische Schriften in deutscher Sprache. I. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Textband. Wiesbaden 1987.
- SCHNELL 2012 = SCHNELL, RÜDIGER: Minnesang I. Die Anfänge des deutschen Minnesangs (ab ca. 1150/70). In: VOLKER MERTENS/ANTON H. TOUBER (Hgg.): *Lyrische Werke*. Berlin/Boston 2012 (*Germania Litteraria Mediaevalis Francigena* 3), S. 25–82.
- SCHNYDER 2006 = SCHNYDER, MIREILLE: Architektur des Innen. In: KATHARINA PHILIPPOWSKI/ANNE PRIOR (Hgg.): *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*. Tagungsband der Irseer Tagung 5.–7. Dezember 2004. Berlin 2006 (*PhSt* 197), S. 165–173.
- SCHNYDER 2008 = SCHNYDER, MIREILLE: Minnesang (um 1200). In: CORNELIA HERBERICHS/CHRISTIAN KIENING: (Hgg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008 (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* 3), S. 121–136.
- SCHUBERT 2002 = SCHUBERT, MARTIN J.: Versuch einer Typologie von Schreibereingriffen. In: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 7 (2002), S. 125–144.
- SCHUCHERT 2010 = SCHUCHERT, CAROLIN: Walther in A. Studien zum Corpusprofil und zum Autorbild Walthers von der Vogelweide in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift. Frankfurt a. M. 2010 (Walther-Studien 6).
- SCHWEIKLE 1965 = SCHWEIKLE, GÜNTHER: Reinmar der Alte. Grenzen und Möglichkeiten einer Minnesangphilologie. Bd. 1: Handschriftliche und überlieferungsgeschichtliche Grundlagen. Habil. (masch.) Tübingen 1965.
- SCHWEIKLE 1982 = SCHWEIKLE, GÜNTHER: Vom Edieren mittelhochdeutscher Lyrik. Theorie und Praxis. Eine Replik. In: *PBB* 104 (1982), S. 231–255.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: Art. <Heinrich von Rugge>. In: *VL*<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 869–974.

- SCHWEIKLE, GÜNTHER: Art. «Niune». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 6 (1987), Sp. 1169–1170.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: Art. «Burggraf von Regensburg». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 7 (1989), Sp. 1087–1089.
- SCHWEIKLE 1994 = SCHWEIKLE, GÜNTHER: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart 1994 [zuerst 1968].
- SCHWEIKLE 1995a = SCHWEIKLE, GÜNTHER: Hartmann von Aue oder Walther von der Vogelweide? Nochmals zu MF 214,34ff. und L 120, 16ff. In: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 44 (1995), S. 449–457.
- SCHWEIKLE 1995b = SCHWEIKLE, GÜNTHER: Minnesang. 2., korrigierte Auflage. Stuttgart/Weimar 1995 (Sammlung Metzler 244).
- SEIDEL 1999 = SEIDEL, ANDREA: Überlegungen zur Strophenfolge: *Bî den liuten nieman hât* (89, L. 116,33). In: THOMAS BEIN: Walther von der Vogelweide. Textkritik und Edition. Berlin/New York 1999, S. 140–149.
- SPOERHASE 2012 = SPOERHASE, CARLOS: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin/Boston 2012 (Historia Hermeneutica. Series Studia 5).
- STACKMANN 1983 = STACKMANN, KARL: Über die wechselseitige Abhängigkeit von Editor und Literaturhistoriker. In: ZfdA 112 (1983), S. 37–54.
- STACKMANN 1994 = STACKMANN, KARL: Neue Philologie? In: JOACHIM HEINZLE (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 398–427.
- STACKMANN 1998 = STACKMANN, KARL: Autor – Überlieferung – Editor. In: ECKART CONRAD LUTZ (Hg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997. Freiburg (Schweiz) 1998 (Scriinium Friburgense 11), S. 11–27.
- STROHSCHNEIDER 1998 = STROHSCHNEIDER, PETER: Rezension zu: BUMKE, JOACHIM: Die vier Fassungen der «Nibelungenklage». In: ZfdA 127 (1998), S. 102–117.
- STUCK, ELISABETH: Art. «Kohärenz». In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 2 (2000), S. 280–282.
- SUDERMANN 1976 = SUDERMANN, DAVID P.: The Minnelieder of Albrecht von Johansdorf. Edition, Commentary, Interpretation. Göttingen 1976 (GAG 201).
- TERVOOREN, HELMUT: Art. «Spervogel». In: VL<sup>2</sup>, Bd. 9 (1995), Sp. 81–87.
- TERVOOREN 1997 = TERVOOREN, HELMUT: Die Haager Handschrift, Schnittpunkte literarischer Diskurse. In: ZfdPh 116 (1997), Sonderheft, S. 191–207.

- THEISS 1974 = THEISS, ULRIKE: Die Kreuzlieder Albrechts von Johansdorf und die anderen Kreuzlieder aus ‹Des Minnesangs Frühling›. Freiburg i. Br. 1974.
- TITZMANN, MICHAEL: Art. ‹Epoche›. In: RLW<sup>3</sup>, Bd. 2 (2000), S. 476–480.
- TOUBER 1966 = TOUBER, ANTON H.: Formale Ordnungsprinzipien in mittelhochdeutschen Liederhandschriften. In: ZfdA 95 (1966), S. 187–203.
- VIZKELETY 1988 = VIZKELETY, ANDRÁS: Die Budapester Liederhandschrift. Der Text. In: PBB 110 (1988), S. 387–407.
- VIZKELETY/WIRTH 1985 = VIZKELETY, ANDRÁS/WIRTH, KARL-AUGUST: Funde zum Minnesang. Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift. In: PBB 107 (1985), S. 366–375.
- VOLLMANN-PROFE, GISELA: Art. ‹Johann von Würzburg›. In: KILLY<sup>2</sup>, Bd. 6 (2009), S. 172–173.
- WACHINGER 1973 = WACHINGER, BURGHART: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts. München 1973 (MTU 42).
- WACHINGER 1989 = WACHINGER, BURGHART: Was ist Minne? In: PBB 111 (1989), S. 252–267.
- WACHINGER, BURGHART: Art. ‹Rubin und Rüdeger›. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 8 (1992), Sp. 297–298.
- WACHINGER 1991 = WACHINGER, BURGHART: Autorschaft und Überlieferung. In: WALTER HAUG/BURGHART WACHINGER (Hgg.): Autorentypen. Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 6), S. 1–28.
- WACHINGER 2011 = WACHINGER, BURGHART: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin/New York 2011, S. 39–66 [zuerst 1999].
- WARNING 1979 = WARNING, RAINER: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: CHRISTOPH CORMEAU (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S. 120–159.
- WARNING 1997 = WARNING, RAINER: Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten (= Kapitel II). In: Ders.: Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaften 51), S. 9–43.
- WEINDT 1975 = WEINDT, GERTRUD: Die Lieder Heinrichs von Veldeke. Studien zu einer Zyk-luskonzeption des Minnesangs und zu Veldekes Auffassung ‹rechter› und ‹unrechter› Minne. Giessen 1975.
- WILMANS 1869 = WILMANS, WILHELM: Zu Hartmanns von Aue Liedern und Büchlein. In: ZfdA 14 (1869), S. 144–155.

- WITTHÖFT/AUGE 2016 = WITTHÖFT, CHRISTIANE/AUGE, OLIVER: Zur Einführung: Ambiguität in der mittelalterlichen Kultur und Literatur. In: Dies. (Hgg.): Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption. Berlin/Boston 2016 (Trends in Medieval Philology 30), S. 1–18.
- WOLFF, LUDWIG/SCHRÖDER, WERNER: Art. <Heinrich von Veldeke>. In: VL<sup>2</sup>, Bd. 3 (1981), Sp. 899–918.
- WORSTBROCK 1998 = WORSTBROCK, FRANZ JOSEF: Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: JOACHIM HEINZLE/L. PETER JOHNSON/GISELA VOLLMANN-PROFE (Hgg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landeshuter Kolloquium 1996. Berlin 1998 (Wolfram-Studien XV), S. 114–142.
- ZOTZ 2005 = ZOTZ, NICOLA: *Intégration courtoise*. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang. Heidelberg 2005 (GRM-Beiheft 19).

## Abkürzungsverzeichnis

### Mittelhochdeutsche Autoren

AvJ = Albrecht von Johansdorf

BvR = Der Burggraf von Regensburg

DvA = Dietmar von Aist

GvN = Gottfried von Neifen

GvS = Gottfried von Strassburg

Haw = Hawart

HerzA = *Der Herzoge von Anehalten* (vermutlich Graf Heinrich I. von Anhalt)

HdR = *Heinrich der Riche*

HugM = Hugo von Mühldorf

HvA = Hartmann von Aue

HvM = Heinrich von Morungen

HvR = *Heinrich von Rucche*

HvV = Heinrich von Veldeke

LvS = Leuthold von Seven

MarkH = Der Markgraf von Hohenburg

MarcR = *Der Marcgrave von Rotenbur<c>*

Namenl = Namenlos

Niu = Niune

OvB = Otto von Botenlauben

RdA = Reinmar der Alte

RdV = Reinmar der Videler

Rub = Rubin

RvR = Rudolf von Rotenburg (in A *Rudolf von Rotenber<c>*)

UvS = Ulrich von Singenberg (in A *Der Truhseze von St. Gallen*)

WvE = Wolfram von Eschenbach

WvM = Walther von Mezze

WvV = Walther von der Vogelweide

### Weitere Abkürzungen

GRM-Beiheft = Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beihefte

MTU = Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters

PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur

PhSt = Philologische Studien und Quellen

ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur

ZfdPh = Zeitschrift für deutsche Philologie

ZfGerm = Zeitschrift für Germanistik

## Anhang

Im Folgenden sind die jeweils benachbarten Corpora des *Heinrich der Riche*-, *Heinrich von Rucche*-, Hartmann von Aue-, Heinrich von Veldeke, Albrecht von Johansdorf- und Burggraf von Regensdorf-Corpus in A abgedruckt. Die Textwiedergabe richtet sich für die Strukturierung der einzelnen Strophen, insbesondere der Reimschemata, nach den Editionen in MFMT<sup>38</sup> Bd. I und KLD<sup>2</sup> Bd. I. Mit den Strophenziffern vorangestellten Paragraphenzeichen markiere ich den Beginn eines neuen Tons, wie er auch in A angezeigt wird. Textstellen, deren Verständnis verstellt ist, ergänze ich mit synoptisch beigegebener Variante der Parallelüberlieferung oder, wo diese nicht vorhanden ist, im Rückgriff auf bestehende Editionen.

### 1 Benachbarte Corpora der *Heinrich der Riche*- und *Heinrich von Rucche*-Corpora in A Rudolf von Rotenburg

1A

*Waz verzagetes herzen hat min lip  
daz ich ir nie gesagite noch den willen min  
diu mir lieber ist danne elliu wip  
und iemer muoz unz an min ende sin*

- 5 *ich singe ir alle mine tage  
e deswar daz beste des ich mich versinne  
si enweiz aber niht deich von ir sage  
und daz ich si so herzecliche minne  
mit der not triute ich mins herzen kuniginne*

2A

*Ich het ir doch ein teil geseit  
der steter liebe die min herze gein ir hat  
wan daz mich groziu werdekeit  
an ir wol werdem libe niht genenden lat*  
5 *min schemlichez herze hat  
und ir here vremd an uns daz gemachet  
da von mich menic vreide lat  
und daz si mir von herzen selten lachet  
und doch min ouge in ir namen so dicke erwachet*

3A

*So ich bi der hohgemuoten bin  
diu ane ir wizzen twinget mich die sinne gar*                      *mir mit C*  
*so nemet ir spilenden ougen hin  
swaz ich uf gnade solde sprechen dar*  
5 *ich muoz und were ez ioh min tot  
an si mines herzen bette ein wort genenden  
und sol ich der vil süezen not  
nach minem willen iemer iht verenden  
sit daz die not niht wan ir minne kan erwenden*

§ 4A

*Ir sult mir selic vrowe ein wort  
vernemen gnedecliche ob irs geruochet  
ine bin bekumbert hie noch dort  
mit valscher min alsez die valscheit suochoet*  
5 *ich minne uch und minnit uch ie  
daz sult ir wol gelouben gar  
ir sit mir vor in allen hie*

*da man mins herzen wart gewar  
dar an verniugernde ich nie*

5A

*Getorst ich uch mins herzen willen sagen  
frowe al dar nach mich uwer minne twinget  
so muoz ich wol mit spruchen clagen  
vil menege not da mitte min herze ringet*

5 *da von daz ir mir lieber sit  
denne iht des in der welte si  
und uch min leit so verre lit  
daz mir doch wont nahe bi  
des wintert mir diu sumerzit*

6A

*Were an der minne valsches iht  
da mit ich mines herze frowen meine  
so enzeme och ir min singen niht  
hetis ieman ein wort mit mir gemeine*

5 *mir hat gar elle unstetecheit  
ir werdir reiner lip benomen  
swaz ir min sanc des willen seit  
daz ist mir von dem herzen komen  
geloubet si ez so enhan ich leit*

§ 7A

*Owe daz ich ez mit der lieben ie begunde  
und owe daz ich si ie gesach  
si hat mich gestozzen mit ir rotem munde  
eines daz mir in min herze brach*

5 *des kann mir niht werden rat  
ez hat sich gesenket also hin zegrunde  
daz min vreide nach ein ende hat*

8A

*Owe wes hat sich diu liebe an mir gerochet  
oder wie han ich gedienet daz  
daz si hat so vil der vreiden an mir zebrochen  
und ir mit truwen nie vergaz*

5 *dane waz ich ir niht wert  
we wes han ich tumber man mich so versprochen  
daz ich guotes wibes han gegert*

evtl. *ich* vor *ir* mit C

9A

*Ich wil gein der lieben singen umbe ein scheiden  
und wil doch sand ir teilen e  
also han ich geteilet schiere uns beiden  
ir si wol so si mir iemer we*

5 *si habe ir daz herze min  
so belibet mir daz ich in seneden leiden  
iemer muoz biz an min ende sin*

10A

*Ich wande ie daz ich eiz waz der welte were  
untz ich die warheit han gesehen  
an der lieben sit ich ir bin so gar unmere  
so sol mir niemer heil geschehen*

5 *mich truoc da hin tumber wan  
owe tot dazt ie so lange mich verbere  
sit ich selbe min gespotet han*

Hartmann von Aue: s. Kap. II 2.1.1 – 2.1.3



## 2 Benachbarte Corpora des Hartmann von Aue-Corpus in A

Heinrich von Rucche: s. Kap. II 1.1.2

### Wolfram von Eschenbach

1A

*Ez ist nu tac daz ich wol mac mit warheit iehen  
ich wil iehen ich wil niht langer sin  
diu vinster naht hat uns nu braht zeleide mir  
dem morgenlichen schin*

5 *sol er von mir scheiden nu*

*min vriunt diu sorge ist mir ze vruo*

*ich weiz vil wol daz ich uch ime*

*ist ouch mit C*

*den ich in minen ougen gerne burge*

*mohte ich in also behalten*

10 *min kumber wil sich bereiten*

*owe des wie kumpt ers hin*

*der hohste vride muoze in noch wider an minen arn geleiten*

2A

*Daz guote wip ir vriundes lip vast umbe vienc*

*der waz einslafen do*

*do daz geschach daz er ersach den grawen tac*

*do muoze er sin unvro*

5 *an sine brust er si druhte*

*und sprach io erkande ich*

*kein trurig scheiden also snel*

*und ist diu naht von hinnen al zebalde*

*wer hat si so kurz gemezzen*

10 *der tac wil niht erwinden*

*hat minne an selden teil*

*diu helfe mir daz ich dich noch mit vroiden muoze vinden*

3A

*Si beide luste daz er kiuste si gnuoc*

*gevluchet wart dem tage*

*urlop er nam daz da wol zam nu merket wie*

*daz ergie ein schimpf bi clage*

*da mit C*

5 *si hetten beide sich bewegen*

*ez enwart so nahe nie gelegen*

*des noch diu minne hat den pris*

*obe der sunnen diz mit blicke waren*

*dri mit C*

*si mochten entzwischen si geluhten*

10 *er sprach nu wil ich ritten*

*din wiplichiu guote niem mein war*

*und si min schilt hüeta hin und her zallen ziten*

4A

*Ir ougen naz diu wurden baz ouch twanc in clage*

*er muoze von ir*

*er sprach hin zir urlop ich nime zeden vroiden min*

*diu wil nu gar von mir*

5 *sit ich muoz vermeiden*

*dinen munt der menegen gruo*

*mir bot und ouch din kus*

*als in din uzerwelte guote lerte*

*und din geselle din truwe*

10 *si sprach weme wilt du mich lazen*

*nu kume schiere wider uf rehten trost*

*owe dur daz mac ich strenge sorge niht gelazen*

### 3 Benachbarte Corpora der Heinrich von Veldeke-Corpora in A

#### Gottfried von Strassburg

1A

*Diu zit ist wunneclich  
swenne aberelle gegen dem meien  
also wunneclichen strebt  
so hat ze vroiden sich*

hebt mit C

5 *erde unde luft dar zuo sich zweien  
swaz get flüget oder swebt  
muoz ich iemer eine sin  
selbe ander wunde ich niemer ane si  
diu mir an dem herzen lit*

wurde mit MFMT<sup>38</sup> Bd. 1

10 *suz in dem munde zaller stunde wont mir nahe bi*

2A

*Wiplichiu werdecheit  
got hat vor alle creature  
dich gemacht alse wert  
swez muot uf minne treit*

aller mit C

5 *deme ist din name also gehure  
daz der bezzers nine engert  
wart ie iht liebers danne wip  
des habe ungesamnet minen muot  
wibes name und wibes lip*

nach *habe* fehlt *ich* (mit C)

10 *sint beide reine doch ir eine mir unsanft tuot*

3A

*Ich unverdachter man  
war tuon ich wort war tuon ich sinne  
swenne ich bi der schonen bin  
daz ich niht reden kan  
so gar verstumet mir ir minne  
daz ich bin gar ane sin  
swen ich sprechen sol ze not  
so kan ich harte cleine daz mir frume  
so wird ich bluoc vor schame rot*

mich mit C

10 *dar nach besunder kan ich wunder swenne ich von ir kume*

4A

*Waz sol min umbesagen  
mit einem worte siz beslüzet  
wan si sprichet ine wil  
soldich dar umbe verzagen  
nein ich enwil swen lihte verdrüezet  
der beiagite niht zevil  
ich wil si noch versuochen baz  
und mich zedienste ir iemer sparn  
und obe si mir gebütet daz*

10 *ze babylone nach ir lone wolde ich gerne varn*

5A

*Der summer si so guot  
daz er die schone in siner wunne  
lazze wunnecliche leben  
swaz wol den ougen tuot  
und sich den liuten lieben kunne  
daz muoz ir diu selde geben  
swaz grüenes uf von erde ge  
oder touwes obinan nider risen muoz  
loup gras bluomen und cle*

10 *der vogelege dænen gebe der schænen minneclichen gruoz*

## Der Markgraf von Hohenburg

1A

*Ich han erwelt min selbe suozen kumber  
der mir ie gat vor aller bluomen schin  
ern weiz niht baz der mich hat desten tumber  
nit waz ie und muoz och iemer sin  
5 dur liebe trage ich disen pin  
den han ich erwelt nu si och min  
tuo mir swie du wellest frowe der gewalt ist din*

2A

*Ich han in minem herzen vroide vil  
daz kumet von einer frowen wol getan  
mit truwen ich von der niht scheiden wil  
noch niemer minen muot von ir verlan  
5 daz machet mir der liebe wan  
den ich zuo der minneclichen han  
gelebt ich iemer daz min wille solde ar ir ergan*

an mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1

§ 3A

*Ich het ie gedaht wie ein wip wesen solde  
obe ich wunschen wolde ir lip und ir sitte  
daz ich si danne mir selbem wolde  
daz ich mine wunne hette da mitte  
5 nu weiz ich ein wip alse gar minneclich  
daz minem wunsche enwart nie niht so gelich  
ach wen er sich hat an ir schone beweret  
ich bin von ir minne unsanfte <...>*

nach *selbem* fehlt *haben* (mit C)

erweret am Versende mit C zu ergänzen

4A

*Ir lip und ir ere daz ist alles vil reine  
owe daz ich si vermiden muoz und sol  
wolt ir daz min herze niht daz weine  
swenne man der guoten gedenket so wol  
5 so kume ich vor liebe in so wetuonde not  
daz in mich vil dicke siht bleich und rot  
so dunket mich solde si mir ste vor den ougen  
so sufte ich mit lachendem munde also tougen*

man mit C

5A

*Si enist niht in allen so schone min frowe  
als si mir e <...> wuns an ir treit  
si weiz wol daz ich schoner wip dicke schowe  
an die doch so gar niht min wille ist geleit  
5 hie han ich die schone in der guote gesehen  
daz man ir des besten von warheit muoz iehen  
ich prise vil selten die schone ane guote  
di hat si beide so mir si got behuote*

§ 6A

*Sit alse ungeloubet  
stet der walt wa nement die vogele tach  
da si sint betoubet  
da nam ich ouch e den ungemach  
5 swenne in kumet daz si der winter roubet  
daz mich vreide diu mir vreide brach*

frewite mit C

7A

*Wolde sich diu guote  
noch bedenken nach dem dienste min  
und ich ez in dem muote*

funde ichs mit C

- daz si mir den willen tete schin  
5 ierret aber sis danne anders iemens huote  
uber den wolt ich danne der bittende siu sin mit C

- 8A  
Ich wande ungemuote  
swunde mir da von daz si ist guot  
nu wil mich ir guote  
<...> machet ungemuot  
5 got vor wibes ubele mich behuote  
sit ir guote mir so leide tuot

- 9A  
Er mac wol verderben  
swer mit ubelen wiben umbe gat  
wan ich mohte ersterben  
sit ir guote mich des niht erlat  
5 ich muoz umbe si mit truwen werben  
diu mich doch in ungenaden hat

- § 10A  
Der ich gab vur eigen mich gar miniu iar  
nach ir hulden von schulden mohte is niht haben rat  
wan si mac erzeigen so vil dem si wil  
guoter dinge da ringe von sin gemuote stat  
5 schone lop unde heil sunder meil hat diu reine swie cleine si træste mich  
ir lop ich doch kunde got sunde si niht daz si mich ubersiht

- 11A  
Nu han ich gedinge iedoch daz si noch  
diu vil suoze mir buoze die langen swere min  
sol mir niht gelingen von ir so get mir  
in min herze der smerze daz ich muoz iamer sin nach muoz fehlt in (mit C)  
5 weiz niht ein wip der min lip vrum und ere noch mere mohte haben  
danne ieman gesunge gelunge mir daz min leit were anderswa

## Hawart

- 1A  
Ich wil dir herre ih'c der vil reinen megede kinde  
zelobe singen und sprechen swaz ich guotes kan  
uf die gnade din  
mich bitte ich daz din vater in dem selben dienste vinde  
5 dem frone uwer beider geist gesellen helfe ich meine  
daz der geloube min  
niemer von uch drin gescheide  
noch von der ewigen megede  
diu den waren gottes sun truog und och gebar  
10 nu nemet ir verkerten cristen  
die da werben mit den grimmen listen  
baz bi dem glouben uwer sele war  
vur den unglouben suln die rehten segenen sich

- 2A  
Wie lange suln die heiden uns mit dinem lande pfenden  
crist herre da von ist des ungelouben worden vil  
und wahset alle tage  
die not solt du mit dinen heren gotheite wenden diner mit C  
5 diner cristenheit truren daz ist gar ir spil  
und sin wir inder clage  
daz wir in dem iamer sizzen  
nu stiur uns mit rehten wizzzen  
store enzit den irretuom so gelit ir spot

10 wunderlicher got nu mache  
daz dn ermiu cristenheit erlache  
des si hin zedir dir barmunge bit  
diu dem schacher an daz cruce indaz paradyse lie

din mit C  
den mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1; dem mit C

3A

Dir herre clagen wir armen grozer ungenaden me  
der tievel hat gesat den sinen samen in diu land  
daz si verworren sint  
wir sin och mit gerihte niht berihtet alzesere  
5 der rehten werlde mit gerihte schuof iedoch din hant  
ze schirmen diniu kint  
witwe und weisen weinen  
daz die vurstun niht vereinen  
sich mit einem ræmesche vogite herre din gewalt  
10 der den übermuoten valte  
von dem himele und inder helle salte  
velle si die mitte unrehte sint so balt  
sterbent si mit dem gewalte sost vergezzen ir

§ 4A

Crist enbiutet siniu mere  
siner lieber cristenheit  
swaz an ir si wandelbere  
daz si sin erbermede leit  
5 ir erbermet daz diu trist ist also groz  
uf der witen helle straze  
die sin lant cruce und grab sulen machen bloz  
nu dan von dem ubelen wazze  
got hat gelobet er schaffez eine maze

5A

Nu tuo sunder uf din oren  
hære suoze botschaft  
dir git in dem zehenden chore  
dine stat diu gottes craft  
5 die verstiez her abe untruwe und ubern muot  
die sint leider hie gefinde  
da von ist daz zeichen mit dem cruce guot  
daz der tievel iht verslinde  
so grozen teil an meneger muoter kinde

6A

Dulden muoz in dinen hulden  
got din himelrich gewalt  
daz wir scheiden von den schulden  
unser unde manicvalt  
5 hoh und enge ist diner magencrafte pfat  
iedoch muozen wirs erstigen  
dir zimpt niht in dinem riche leriū stat  
la der helle grunt besigen  
hilf herre den die diner muoter nigen

7A

Nu biute vur uns dine hende  
reiniu muoter und maget  
dime sun des lop an ende  
muoz beliben unverdarpt  
5 und gedenke waz din cristenheit nu dolt  
von den heiden  
des gelouben itewitz tuot in wol  
suln wir in daz selbe erleiden  
so muot uns helfe komen von uch beiden

8A

Uz den buchen sagent die pfaffen  
ane dich heiliger geist  
muoge nieman niht geschaffen  
sit duz alles herre weist  
5 wie ein ieglich menschlich herze meine dich  
so versich och mich der sinne  
die mich niht verteilen und erhære mich  
got vater unser dur die minne  
mit der din lieber sun vuor her und hinnen

§ 9A

Obe ez an minen eren mir geschaden niene mac  
so wil ich din redgiselle sin  
hastu mir den willen din  
geseit und gedienet manegen tac  
5 des hab von mir und och von allen guoten wiben danc  
din lose minneclichen gesanc  
noch din langes minne clagen  
mac mir in ir benahten niht noch betagen

10A

Sich diner eren frowe envare ich uf die truwe niht  
die ich guoten wiben leisten sol  
die gevallent mir so wol  
daz ich in arger dinge nieman giht  
5 mir ensi da von reht alse ich si in min herze wunt  
so tuon ich dir doch niemer kunt  
alle mines herzen ahte  
vur elliu wip min ich dich tag und naht

11A

Sage mir waz ist minne von der singes du so vil  
und gihest du habest geminnet mich  
des soltu gelouben dich  
obe du mich da mitte bekrenken wilt  
5 minne waz daz noch si daz soltu mich bewisen baz  
in trage dir weder liep noch haz  
och so weiz ich waz du iagest  
oder wie du benahtes oder wie du betagest

des mit C

12A

Waz minne si liebiu frowe min daz sage ich dir  
alse ich ez an der welte bevunden han  
liep ane allen valschen wan  
swa diu wirt von zweier herzen gir  
5 also daz ein man minne ein wip vor allen wiben gar  
und daz si denne gliche var  
und obe daz niht minne ensi  
so giste mir naht noch tage vroide bi

13A

Ich enminne niht doch merke ich eines daz verdorben ist  
von der manne unstete manic wip  
e daz mir den min lip  
alsus an gewunne ir valscher list  
5 e verspreche ich die minne und were si noch zwirc so guot  
dar an so wende ich niht den muot  
daz mir mine sinne neme  
ich wil daz mir tac und naht baz gezeme

zwir mit C

14A

Maht du doch mine stete kiesen be der grozen not  
mit der ich so ringe menege zit  
obe ich lieze nu den strit  
den min herze deme libe gebot  
5 si verdurbe ich und wurde unsanfter mir danne e  
nu si dir wol si si mir we  
uf genade diene ich doch  
du gelones mir nahtes oder tages noch

§ 15A

Nu kus ich an der vogel swigen  
daz diu naht wil an ir crefte stigen  
si langet und ist kalt  
si machet die gelieben balt  
5 no nahen nieman si gelegen mac  
diu wunne ist bezzer danne ein heizer langer tac

so mit C

16A

Mich iamert nahe ir tugenden iemer  
die man ane tugende vindet niemen  
ir wol gestalter lip  
ane allen wandel selic wip  
5 schafe ein ende miner langen clage  
so merent sich die mine vroide alle tage

17A

Du bist min trost und och min wunne  
nu geschehe an mir des ich dir gunne  
so ganz ich dir des wol  
swaz liep mit liebe liden sol  
5 nu lose mich von miner sweren not  
also daz ich erlache gegen dem morgenrot

#### 4 Benachbarte Corpora des Albrecht von Johansdorf-Corpus in A

##### Der Herzoge von Anehalten

1A

Ich wil den winter enphahen mit gesange  
alle swigen stille die cleinen vogellin  
ich enwart noch nie so von sime getwange  
daz ich dur in lieze die mine vroide sin  
5 des danke ich doch der vil lieben frowen min  
ir roter munt ir roselohtes wange  
ir guote und ir wol liehter varwe schin  
zieret ein lant wol alumbe den rin

2A

Wol mich iemer mir ist wol ze muote  
daz die argen schalke zuo mir tragent haz  
si uneren sich doch so minne ich die guoten  
wand min got selber noch nie vergaz  
5 do er schuof merket alle wol waz  
ein wip diu mich het in ir huote  
daz ich nur ze lebenne gan baz und ie baz  
des ensihe ich an schalchehafter diete niht daz

lebenne mit C

3A

Mohten si deme walde sin loup verbieten  
und der heide ir blüeten daz were getan  
mohten siez geraten wie gerne sie daz rieten

- daz man guote vroide uber al muose lan  
 5 so muoze man same die wolve sich gehaben  
 ich wil mich guoter vroide nieten  
 vroide und ere die lat uch niht versmahen  
 also gebot mir diu liebe wolgetan

§ 4A

- Sta bi la mich den wint lan weien  
 der kumpt von mines herzen kuneginne  
 wie mohte ein luft so suoze dreien  
 er were al uht und uht vil gar ein minne  
 5 do min herze wart verdriben daz wart von ir enthalben      *enthalden mit C*  
 doch winsche ich des got muoze ir eren walten  
 ir mundel daz ist rosenvar  
 solde ich si kussen zeinem mal muoze ich niht alten

5A

- Ich sach die schonesten in den landen  
 da man aller frowen muoz geswigen  
 ir ougen clar ir wizen handen  
 swa si wonent dar muoz ich iemer nigen  
 5 muoste ich bi der wolgetanen liebiu kint pvieren      *pronieren mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
 und eine ganze nah bi ir dormieren  
 ahi io wer des alze vil  
 gnuogte sold ich mir dienste minen sanc schantieren      *in ir mit C*

### Der Marcgrave von Rotenbur<c>

1A

- Deme küenege dem vure ich swer er wil den lip      *swar mit C*  
 ane min herze daz muoz hie beliben  
 daz hat bi ir zallen ziten ein wip  
 von der mohtez al diu welt niht vertriben  
 5 sit ez nu muoz bi der guoten bestan  
 so mohte si dem kunege doch ze eren  
 mir han verlan  
 ir herze daz mine wil von ir niht keren

2A

- Min ougen muozen dur daz selic sin  
 daz si an der guoten so rehte gesahen  
 ir guotlich geberen und ir minneclichen schin  
 des ir die besten von warheit iahen  
 5 wan ich han mich gar an die guoten verlan  
 und wil doch iemer gnade an si suoehen  
 daz muot ergan  
 swie si gebiete oder welle geruoehen

3A

- Swer sich so sere an die minne verlat  
 daz er die minne rehte sol minnen  
 hat danne diu minne gedaht  
 daz er des lon von der minne gewinnet  
 5 nu heizent siez minne minne ist ein not  
 minne diu sorget gein der minne  
 minne gebot  
 minne zedem der sich minne versinne



## 5 Benachbarte Corpora des Burggraf von Regensburg-Corpus in A

### Hugo von Mühldorf

1A

*We waz hilfet al min singen  
ione wil nieman wesin vro  
niewan al min ubelen dingen  
twinget sich diu welt also*

- 5 *vroide zuht triuwe ere sint verwiset gar  
seht des iamert mich vil sere nach den wolde ich wess ich war*

2A

*Swer den vrowen an ir ere  
gerne sprichet ane not  
seht der sunder sich vil sere  
und ist doch der sele tot*

*sündet mit C*

- 5 *wan wir sin alle von den vrowen komen  
swie wir sezen si zeschalle maneger wirt von in ze vromen*

### Otto von Botenlauben

1A

*Wizzet daz ich singen wil  
daz der werlde mere  
vroide swie min kumber si  
du hast werdecheite vil  
5 da hin han ich lere  
so ist ein ander och da bi  
daz mir liebe diu der minne pfliget  
och vil gar gewalticlich an gesigt  
reine wibes ere wip nie me gewan  
10 daz ist alles da von ich gesingen kan*

2A

*ch wil selic vrowe dir  
minneclichen singen  
anders so ensunge ich niht  
du bist ungnedic mir  
5 vur den ungelingen  
daz mir leit von dir geschiht  
wil aber ich din lop zevroiden nemen  
wil dich da bi miner vroiden baz gezemen  
muoz von den dingen ane vroide sin  
10 so bin ich unschuldic so ist diu schulde din*

*Ich; Initiale nicht geschrieben*

3A

*Vro minne ich lachet miner swere  
des ich mich nie hin zuo versach  
und ich ie hohte swer mere  
doch mir nie guot und uch gesach  
5 Duoch hat ir vroide mir entwendet  
diu min ie wunneclichen pflac  
Der muoz ich iemer sin gepfenden  
swie dicke si mir nahe lac  
Ez ensi daz sich ein rede verendet  
10 der ich mich niht getrosten mac*

*(farbige Initialen fett markiert)  
ir mit C  
evtl. zu iu mit C*

*ouch mit C*

*gepfendet mit C*

*E bei Ez eine farbige Initiale*

4A

- Mir hat ein wip herze und lip  
betwungen und gar verhert  
Diu ist so guot swaz si mir tuot  
wil si so werde ich sanfte ernert
- 5 Tuot sie mir we wil ich e  
betwungen sin von ir gewalt  
E deich verber die werden ger  
und och die sorge manicvalt  
die si mir machet und git
- 10 Min vroide swachet iemer sit  
Min selde wachet zaller zit  
dem si da lachet sunder nit  
Gelukes rat hat in den pfat  
geleret so daz er sol ho
- 15 Dar uff sweben mit selden leben  
Sold ich daz sin  
so muost an aller sorgen schin  
daz herzen min  
gehoret werden sunder pin erhæhet mit C
- 20 Ich vroidenbar gedenke ie dar als ich getar  
Wirt si gewar daz ich so var ir eigen gar  
Si erzegete ir gnade an mir  
Sist ein wip der gar min lip  
vur eigen lebet und iemer strebit
- 25 Uf daz gedinc und selchen trost  
Daz mir gelinc und werde erlost  
Der sorgen die mich twingent ie  
Sit ich verlie den muot an si  
Min herze iach
- 30 do si min ouge alrest an sach  
Min ungemach  
daz ime bi siner zit beschach  
Daz wer da hin und wer da sin komen und gewin  
Des wand och ich tuot si mich gar sorgen rich
- 35 und meret mine clage  
daz verkeret und seret mine tage  
Min gemuote wirdet cranc  
Ich erwete nach ir guote ane danc  
Jedoch dar under ist ein wunder niht besunder
- 40 Swaz ich liden sit ich miden  
muoz die reinen niht ze cleinen  
han ich smerzen an dem herzen  
Und kummer meneger sumer manigen mit C  
warzuo ward ich ie geborn
- 45 Sol ich iemer sin verlorn  
doch hat ich si mir erkorn  
Swaz diu wunden ungesunden mir gebunden  
solten werden von der werden  
muost min swere ir gar unmere der ich lere
- 50 wurde ob mir diu frowe min  
Tete guoten willen schin  
Sold ez mir ir willen sin mit mit C  
Daz ich sprechen muoste zir  
Waz si zechen oder sprechen wolt an mir
- 55 Sicherlich obe daz geschiht  
Min geliche ist ime riche danne niht  
herze sinne minen muot  
Hat ir minne mit gewinne so behuot  
Mich enstille ir guoter wille
- 60 in kurzen ziten ane biten ich bin tot  
Sol min triuwe ir iemer uwer  
an ir einen streben suz erwerben ein sterben mit C  
dest ein not

- Die ich gerne dol und lieden sol so rehte wol  
 stet si mir an ich selic man So suoze not ich nie gewan
- 65 Jedoch swie gerne ich sterben lerne Dur ir minneclichen lip  
 swie si reine selic wip  
 So gedenke ich doch daz si mir noch  
 Geruoche geben ein senfter leben Des valde ich ir die hende min  
 Daz an ir zurnen muoze sin
- 70 obe ich genende und ir e sende disen sanc  
 Ir lop ir ere ich iemer mere  
 In alliu lant vuont ich ez erkant *tuon mit C*  
 Mit triuwen ane valschen wanc  
 wirt mir da von ir habedanc
- 75 Ich singe ir baz ir lop noch baz Ir hohet ob ichez ie vergaz *in C das; bas*  
Minen frowen sult ir schowen in so hoher werdecheit *Mine mit C*  
 daz ir sol iemer sin bereit  
 Der eren crone Si est vil schone obe aller selde ein selicheit  
 Diu beide hende hat geleit
- 80 Ir uf ir houbet daz geloubet alle mir  
 Obe ir si sehet ir veriehet  
 Tugende michels me von ir  
 danne ich ir sage wan ich dur clage  
 Uch mines willen vil verbir
- 85 Min vrowe ist guot iedoch si tuot  
 Daz wunneclicher vroiden gir  
 Mich vergat und lat  
 Daz mir kummerlichen stat  
 Wand ich pflac manegen tac
- 90 Daz min vroide nie gelac  
 Owe der gedinc ich wene ich ringe  
 Uf einen wan Den ich han  
 Dem ich iemer undertan  
 Wesen muoz Dest mir buoz
- 95 niemer wirdet unz ein gruoze  
 Mich enbindet wan verswindet  
 al min clage alle tage  
 waz solt ich der schonen sagen  
 sold ich heil an ir beiagen
- 100 Swen ez were ez were zit  
 alle swere ich gar verbere obe si den strit  
 gnedecliche wolde ergeben  
 Sicherlich e deich intwiche ich ergibe daz leben  
 bi dem eide ich daz gelobe
- 105 Si enscheide mich von leide deich ir tobe  
 Daz enwende ein selic wip  
 und sende mir ein ende daz min lip  
 vreide und minne und sinne  
 von ir kuneginne gewinne

## 6 Auszüge aus Anhang a

38a (Namenl)

Bi liebe lac

en lieb virborgin

unz an den liechtin tac

Dar wahter phalt

*Der; phlac mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*

5 ir do mit sorgin

bis er sich dez biwac

Daz er dur warnin rief

ich si hin der es mir louc

*lougne mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*

Der riter do niht langir slief

39a (Namenl)

- Du vil süeze sprach drut giselle* *Diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*nu merke disin rat*  
*wie der wahter dur druwe*  
*si warnen kan in ruofe sendin* *sin mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
5 *dez müez ich mit leiden*  
*scheide mich vil süez lib von dir* *scheiden mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*mir wart nie liebir lieb in deme herzin*  
*da von lit ich grozin smerzin*  
*nach dir vil wol gimüetir man*  
10 *ah daz mir got niht gan*  
*vroide ein teil*  
*dez mir ein unhel* *dest mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*ich mac niht wezzin geil*  
*dez von sorgin*

39<sup>a</sup>a (Namenl)

- er sprach trutin rüeffis gischelle*  
*der wahter kundit hat*  
*daz der kunt den er leidir* *kunt mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*niht kan noch mac der kunf irwendin* *kunft mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
5 *dez der tac dez prehin*  
*sehin wir dört ostirhalbin nu*  
*du gib her dini kust mir zi troste* *kus mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*du bist du mich ie irloste* *diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*von des iamers groz ubirkraft*  
10 *du tüest mich sigihafft*  
*mange stunt*  
*dez mir vroide kunt* *dest mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*din kus ist mir gisunt*  
*anden morgen*

39<sup>b</sup>a (Namenl)

- fur daz ungemach*  
*daz man heisit*  
*herzeleit und ungemüete*  
*da fur ist din guote*  
5 *mir guot und och din kus*  
*sus kanst du dröstin mich vor leide tuostu mich fri*  
*si sprach mit kusse und mit umbevahin*  
*sol ich dir in liebe nahin*  
*sit min kust dir nu vroide git* *kust mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
10 *so ist mir kussis cit*  
*owe tac*  
*sprahc du liebis phalc* *sprach; phlac mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*daz ich dich nit inmac*  
*han virborgen*

40a (Namenl)

- Swer nu virhole lige*  
*der sol vil balde intwichin*  
*du naht en ende hat*  
*E daz ime an gisige*  
5 *der dac giwaltecliche*  
*dort hare von criehein gat*  
*den sinen segen*  
*geb er der suesin reinen*  
*virlit er umbe ir weinin*  
10 *des uf den lip gilegin*

41a (Namenl)

- Wahtir din sang ist grües* *sanges mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*mir senindin wibe bringit*

- min trurin und clage  
 sit er von hinnan mües*  
 5 *der mich vil seltin tringit  
 den wiltu du mir viriagin  
 Est e der cit  
 du singist umbe en scheiden  
 din morginsanc uns beidin*  
 10 *niuwnun not unde angist git*
- 42a (Namenl)  
*Du liebi ir werdin gast  
 der bi hir lac virborgin  
 mit armin umbeslos  
 an vroidin ir gebrast*  
 5 *su sach den liehtin morgin* *si mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*ir weinin in bi gos*  
*Du vrowe irszrak* *diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*su sprach wach unde von hinnan* *si mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*der wahter an der cinnin*  
 10 *kundit uns den dac*
- 43a (Namenl)  
*Der liebin leide wart  
 der iamir was ir beidir  
 e si gischidin sich*  
*du werde us hohir art* *diu mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
 5 *su bot imme sinu cleidir* *si mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*su sprach wenne last tu mich* *si mit KLD<sup>2</sup> Bd. 1*  
*Vil selig wip  
 got din selde mere  
 su sprach demme si din ere*  
 10 *bivolhin und din lip*
- 59a (in C Rubin)  
*Die minne habe dez immer danch  
 do si mich wolte twinge  
 so minnenclicher arbeit  
 daz si mich also hohe twanch*  
 5 *mit also reinen dingen*  
*da doch min hertzhe willen treit  
 ja wil ich mich nimmer tag genieten  
 ich dien ir alle die wile ich sol  
 ob mirs die valschen alle missebieten*  
 10 *Daz si mirs eine bieten wol*  
*und wurd mir daz ir zu miete*  
*so enruht ich waz ich s.nedez tol* *senedez?<sup>445</sup>*

<sup>445</sup> Vgl. zum Schlussvers GLAUCH (LDM Online), Edition und Kommentar Namenl 59a.